BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

Comuzio: *La nuova scuola dei musicisti cinematografici americani* - Grazzini: *Il festival di Cannes* - Chiti: *Filoteo Alberini* - Verdone: *Luci d'inverno* e *Il Gattopardo*

Recensioni e rubriche di: *AUTERA, GAMBETTI, KEZICH, LAURA, MORANDINI*

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XXIV - NUMERO 5 - MAGGIO 1963

Sommario

SAGGI E SERVIZI

NOTE

I FILM

(Segue a pag. 3 di copertina)

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO III

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici

Anno XXIV - n. 5

maggio 1963

Direttore

FLORIS L. AMMANNATI

Condirettore responsabile

LEONARDO FIORAVANTI

Redattore capo

ERNESTO G. LAURA

Direzione e Redazione

Roma, via Antonio Musa 15, tel. 863.944

Amministrazione

Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Antonio Musa 15, telefono 848.030 - c/c postale n. 1/18989

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 4.000, estero lire 6.200; semestrale: Italia lire 2.000. Un numero costa lire 400; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « Tiferno Grafica », Città di Castello - Distribuzione esclusiva: S.T.E., Stampa Europea, Milano, via Predabissi 3.

Nicola De Pirro Commissario del Centro Sperimentale di Cinematografia e dell'Accademia d'Arte Drammatica

Con due distinti decreti rispettivamente del Ministro dello Spettacolo e del Ministro della Pubblica Istruzione, l'avv. Nicola De Pirro — che ha lasciato l'incarico di Direttore Generale dello Spettacolo per raggiunti limiti di età — è stato nominato Commissario alla Presidenza del Centro Sperimentale di Cinematografia e dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica « Silvio D'Amico », con conseguente scioglimento dei Consigli direttivi.

Il dott. Floris Luigi Ammannati e il dott. Raul Radice, rispettivamente Presidente uscente del C.S.C. e Commissario-Direttore uscente dell'Accademia, sono stati nominati sub-Commissari alla Presidenza dei rispettivi Istituti, mantenendo le precedenti funzioni.

La durata della gestione commissariale, che decorre dal 1° maggio, è fissata in un anno.

La duplice nomina dell'avv. De Pirro — al quale vanno i sinceri auguri della nostra rivista per un compito tutt'altro che facile e riposante — a Commissario delle due Scuole dello Stato per la formazione dei quadri professionali dello spettacolo ha un preciso significato. Con l'esperienza della Direzione Generale del Teatro prima (egli fu anche direttore della rivista « Scenario ») e della Direzione Generale dello Spettacolo poi, l'avv. De Pirro ha tutti i requisiti per poter affrontare i problemi strutturali, didattici, culturali che si pongono per raggiungere una mèta che non da oggi sosteniamo: la creazione di un unitario Istituto Superiore dello Spettacolo, di cui gli attuali C.S.C. ed Accademia diventino, rinnovati e potenziati, le Facoltà, rispettivamente, di Cinema-Televisione e di Teatro. Da Luigi Chiarini in poi e da Silvio D'Amico in poi i due Istituti hanno conquistato un meritato prestigio anche internazionale, creando dal nulla metodi di insegnamento, sistemi didattici, un patrimonio di esperienza, di tradizione, di vitalità culturale. Ma il tempo dei compartimenti stagni è finito, ed il deciso inserimento del cinema nella cultura del nostro tempo ha moltiplicato i legami, i contatti, gli scambi fra esso e il teatro e la televisione ed ogni altra forma di spettacolo: esiste oggi una « civiltà » dello spettacolo che va colta nella sua prospettiva unitaria, nel quadro completo di ogni suo aspetto; il che non significa negare le peculiarità del cinema rispetto al teatro ed annullare le conquiste della nostra migliore teorica nell'individuare una autonoma configurazione del linguaggio dell'uno rispetto al linguaggio dell'altro. Problemi fondamentali, da cui non si potrà prescindere nella fase di riflessione ed analisi che i due organismi posti in gestione commissariale vanno ad attraversare. Per questo il migliore augurio che possiamo fare è che il mondo della cultura e il mondo dello spettacolo si interessino alla preparazione del futuro Istituto unitario, ne dibattano le ragioni e le componenti, ne facciano argomento di colloquio ed anche di libera critica. Un risultato buono è interesse di tutti, se amiamo il cinema ed il teatro. (e.g.l.)

Cineasti italiani a Mosca

Un gruppo di cineasti italiani, guidati dal prof. Paolo Alatri, Presidente della Associazione Italia-U.R.S.S., si è recato a Mosca per prendere parte a un convegno culturale sulla cinematografia italiana e sovietica, che ha fatto seguito a quello analogo organizzato a Roma in ottobre sul tema «Cinema e società». Il tema del convegno è stato «Le tendenze attuali del cinema italiano e del cinema sovietico», relatore da parte italiana il dott. Leonardo Fioravanti, direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia.

Della delegazione facevano parte, oltre al prof. Alatri e al dott. Fioravanti, i registi Renato Castellani, Carlo Lizzani, Elio Ruffo, gli sceneggiatori Ugo Pirro e Ennio De Concini, il produttore Oreste Coltellacci, il critico Pio Baldelli. La delegazione ha avuto incontri con uomini di cinema ed esponenti del governo sovietico, fra i quali Romanov, che è a capo, col rango di ministro, del commissariato per il cinema di recente istituzione nell'U.R.S.S. I cineasti sovietici presenti ai dibattiti erano i registi Aleksandrov, Chukhrai, Kutziev, i critici e teorici del cinema Tolstykh, Jurenyev, Karaganov, Razummy. Dopo una relazione di Aleksandrov è seguita la esposizione del dott. Fioravanti sulla situazione del cinema in Italia.

Il Direttore del C.S.C. ha inteso indicare, nel suo discorso, i caratteri peculiari che in questi ultimi anni contraddistinguono la produzione cinematografica italiana, soffermandosi sugli aspetti industriali e artistici. «Si è parlato di crisi in atto», ha detto il dott. Fioravanti. «Mai però, come in questo momento, il cinema italiano si è mostrato tanto ricco di idee. Ciononostante l'industria accusa un notevole disagio finanziario. Quali le ragioni? Si è già verificato un notevole aumento dei costi soprattutto per una ingiustificabile tendenza al film di miliardi. Nel 1960 la produzione assorbì 27 miliardi di lire; nel 1961 trentanove miliardi; per il 1962 non si hanno ancora dati definitivi; ma si ritiene che l'ordine della cifra sia superiore a quello dell'anno 1961. Dai dati esposti e tenuto conto dei lungometraggi realizzati si constata un forte incremento del costo medio per ogni film, mentre gli incassi non hanno seguito una curva del tutto parallela. La situazione di squilibrio è peraltro sufficientemente sanata dai maggiori proventi dell'esportazione: 15 miliardi di lire per il 1960; 19,5 miliardi per il 1961; 22 miliardi per il 1962».

Esaurito l'esame delle condizioni economiche del nostro cinema, il dott. Fioravanti è passato ad esaminarne le caratteristiche di ordine artistico, rilevando il posto sempre più eminente assunto nella nostra produzione dal «cinema d'autore», dove il regista rispecchia nel film, non più le idee di un complesso produttivo, ma sé stesso, «con i suoi problemi, con la sua maniera di vivere, di essere, nell'ambito della sua società».

«Credo», ha detto il dott. Fioravanti, «che in questa direzione si deve ricercare la essenza del nostro cinema in questo periodo: 1) Cinema inteso come una delle più autentiche manifestazioni della cultura italiana in una consapevole coscienza da parte degli autori cinematografici di esprimere sé stessi, al di fuori di schemi o di regole, superando vecchie impostazioni di struttura drammaturgica, convinti che con l'immagine in movimento è possibile esprimere azione e sentimenti, costruire drammi, racconti, novelle, condurre inchieste ed esplorare mondi e costumi; 2) Cinema che mantiene un marcato legame con la società entro cui si sviluppa.

Sono, secondo me, queste due componenti, che rendono viva, attuale, vibratile la cinematografia italiana in confronto delle altre cinematografie occidentali. La mancanza di aderenza ai problemi del suo tempo costringe la cinematografia americana a rifugiarsi nello smalto formale della ricerca tecnica (fa qualche volta eccezione il cinema indipendente); il misconoscimento, voluto o imposto, della realtà francese, spinge quella cinematografia a ripiegare su forme intellettualistiche più o meno distorte.

Io credo che tutti i registi italiani, dai grandi come Visconti, Antonioni, Fellini, Rossellini, ai più giovani, mantengono questo contatto con la nostra società. Lo hanno fatto Antonioni con la sua trilogia *L'avventura, La notte, L'eclisse*; Fellini con *La dolce vita*, con l'episodio di *Boccaccio '70* e con il suo ultimo *Otto e mezzo*; Visconti con *Rocco e i suoi fratelli* e con il suo tanto atteso *Gattopardo*; De Sica con *La ciociara* e con *Il giudizio Universale*, con l'episodio di *Boccaccio '70*, con la sua trasposizione cinematografica dei *Sequestrati di Altona*. Lo fa tutta

la nostra produzione anche attraverso tentativi di satira di costume ».

« Si tratta — ha aggiunto il dott. Fioravanti — di tutta un'abbondante produzione di buon livello che ha in comune la caratteristica di rispecchiare, con maggiore o minore fedeltà, aspetti tipici della nostra società, del nostro modo di pensare, di atteggiarci, di affrontare e risolvere i problemi del vivere quotidiano. Il punto di vista è differente e ciascun regista cerca in sé stesso, sulla base della ideologia cui crede, una risposta sia pure personalistica e provvisoria a qualcuno degli interrogativi che il nostro tempo ci pone.

Sul piano più elevato mantengono ancora e meglio questi legami con la nostra società e i suoi problemi quei registi che intendono rifarsi più da vicino allo spirito e allo slancio del realismo originario, se non proprio alla sua scarna obiettività, quasi di natura documentaria. Sono tipiche espressioni di questo cinema film come *Salvatore Giuliano* di Rosi e *Banditi a Orgosolo* di De Seta che affrontano a fondo problemi scottanti della Sicilia e della Sardegna e che scavano fra le responsabilità per risalire in alto e pronunciare alte parole di sollecitazione.

Una maniera differente di allacciarsi al neorealismo è quella di riferirsi alle vicende della guerra e ai fatti della Resistenza da registi piuttosto giovani che quando maturarono quegli eventi erano adolescenti e quindi non protagonisti. Il ricordo, spesso allucinante, il racconto ascoltato per bocca dei protagonisti, l'acquisizione di certi valori (l'odio per la guerra, l'amore per la pace, l'aspirazione ad una pacifica coesistenza nel mondo) hanno trasportato questi giovani registi a scavare negli anni della guerra e farne miniera per i loro racconti e i loro film, con una adesione spirituale al tema trattato con una visione storica che assurge spesso a rappresentazione epica come ha realizzato Nanni Loy nel suo *Le quattro giornate di Napoli,* o come ha fatto Lizzani nel *Processo di Verona,* nel quale ha fatto rivivere, attraverso una ricostruzione quasi cronachistica, gli ultimi sussulti del fascismo che, attraverso la condanna di alcuni suoi protagonisti, credette di potersi ripresentare a parte del paese, con un volto rinnovato. »

Nella discussione seguita alle relazioni di Aleksandrov e Fioravanti si è acceso un dibattito particolarmente vivace in merito alle condizioni attuali del cinema sovietico, e gli intervenuti, cui premevano soprattutto le sorti della loro cinematografia, riconoscendo pienamente la condizione innegabilmente felice, almeno dal punto di vista dei risultati artistici, del cinema italiano, hanno preso netta posizione — a quanto hanno riferito i corrispondenti da Mosca della stampa italiana — pro o contro le affermazioni di Aleksandrov. Il regista sovietico aveva sostenuto la necessità di una direzione ideologica del partito su tutti i settori della cultura e dell'arte. L'opinione occidentale secondo la quale le ricorrenti crisi di produzione cinematografica in Italia sono segni di difficoltà della struttura industriale del cinema stesso, è errata; esse testimoniano, invece, vere e proprie crisi artistiche.

Aleksandrov aveva proseguito affermando che gli aspetti negativi della cultura e dell'arte sovietica non sono manifestazioni della società stessa ma sono piuttosto fenomeni importati dall'estero e dei quali pertanto la « intellighentia » sovietica è solo parzialmente responsabile.

Da parte sua Paolo Alatri, dopo aver premesso che l'opinione di Aleksandrov è quella ufficiale sovietica, ha notato che larghi strati della cultura italiana, ivi compresa quella comunista, non condividono l'orientamento emerso recentemente nell'U.R.S.S. nei riguardi della cultura e dell'arte. Il dissenso si manifesta sui seguenti punti:

1) interpretazione del culto della personalità: l'ultima diagnosi che del fenomeno è stata fatta nel mondo sovietico sembra in netta contraddizione con le precedenti prese di posizione in materia, successive al XX Congresso;

2) pare difficile poter affermare che le manifestazioni artistiche e culturali, caratteristiche del periodo del culto della personalità, siano fenomeni d'importazione e questa interpretazione sembra piuttosto mascherare un tentativo di diversione di fronte ai reali problemi della cultura sovietica;

3) per quanto riguarda i criteri di valutazione estetica, accettare come giudice definitivo del fenomeno artistico il popolo è pericoloso; spesso questo giudice manca di quella preparazione culturale e di gusto necessarie a esprimere il giudizio estetico stesso. Ne consegue che accettando il principio suesposto si rischia di tagliare la cultura al vertice, buttando via tuttociò che trascende la comprensione popolare.

Schierandosi a fianco di Aleksandrov, Razumny ha affermato che il criterio politico-

sociale è la sostanza stessa del giudizio estetico. Polemizzando con i film del regista italiano Antonioni egli ha detto che la tendenza a rappresentare l'incomunicabilità fra gli uomini è tipicamente antiumana. Posto che la società sovietica aspira a valori umanistici essa non può che respingere queste manifestazioni.

Dopo un breve intervento di Renato Castellani, Karaganov ha respinto l'opinione di Alatri ed ha dichiarato che c'è nell'U.R.S.S. una continuità ideale fra il 1956 (XX Congresso) ed il 1963.

Da parte sua Tolstykh ha detto che l'obiettivo sostanziale della critica al cultò della personalità non è solo di dire la verità su di esso ma quello di sprigionare le iniziative del popolo in vista della realizzazione del programma ventennale del film.

Pio Baldelli, dopo alcune osservazioni sul cinema italiano, ha polemizzato a lungo con la posizione sovietica ed ha concluso dichiarando che l'unico criterio valido per creare una coscienza critica nel pubblico è quello del confronto.

Dal canto suo il critico Jurenyev, dopo aver citato, elogiandole, alcune opere più note del neorealismo italiano, ha proseguito criticando vivamente Antonioni e Pasolini. Ad entrambi egli ha rivolto l'accusa di « anti-umanismo », al primo per la profondità solo apparente della problematica dei suoi piatti personaggi borghesi ed al secondo per la eccessiva insistenza sulla rappresentazione della sola essenza animalesca dei suoi personaggi dei bassifondi.

Dopo che Lizzani ha fatto una breve storia del cinema neorealistico in Italia, Chukhrai ha spiegato perché i sovietici rifiutano di seguire l'esempio degli occidentali di antiumanesimo e di astrattismo. Dell'antiumanesimo — ha detto — è esempio tipico Antonioni, che rappresenta un mondo la cui base sociale non esiste nell'U.R.S.S. Una imitazione o importazione di esso sarebbe pertanto del tutto sterile. Quanto all'astrattismo, esso, come è universalmente riconosciuto in occidente, ha già fatto il suo tempo. E allora perché i sovietici dovrebbero fare la parte degli epigoni e adottarlo?

Circa il culto della personalità, Chukhrai ha dichiarato che quell'epoca va certamente condannata ma non va respinta in blocco. Le diverse sfumature con le quali il fenomeno viene affrontato nell'U.R.S.S. sono emanazione di due tendenze precise: una innovatrice ed una reazionaria. Anche nell'U.R.S.S. — ha continuato Chukhrai — esiste certamente una reazione dogmatica. Nel Paese, come si sa, è in corso un processo di rinnovamento, conseguenza del XX Congresso: si forma una classe dirigente nuova che darà la sua impronta ad una nuova epoca. Per questa constatazione c'è da essere ottimisti. Certo, il processo di rinnovamento è lungo e difficile, si manifesta attraverso contrasti che hanno luogo non solo fra individuo e individuo, fra gruppo e gruppo, ma addirittura all'interno dell'individuo stesso. Tutti noi portiamo entro noi stessi — ha esclamato Chukhrai — alcuni aspetti del periodo del culto della personalità; lottiamo per liberarcene. È la lotta tra il dogmatico e il comunismo creatore. Manifestazioni di dogmatismo si sono vedute, ad esempio, perfino negli ultimi tempi durante il dibattito culturale.

Dopo altri interventi, il Convegno si è concluso con la constatazione che il confronto dei diversi punti di vista è fecondo e con l'auspicio che altri incontri tra cineasti italiani e sovietici possano aver luogo in un prossimo avvenire.

Uomini di cinema italiani e sovietici (si notano fra gli altri Pio Baldelli, Carlo Lizzani, Ugo Pirro, l'on. Paolo Alatri, Leonardo Fioravanti) durante l'incontro a Mosca.

Notizie varie

DE BIASE REGGENTE ALLA DIREZIONE GENERALE — Il dott. Franz De Biase, Ispettore Generale per il Teatro del Ministero dello Spettacolo, è stato nominato reggente provvisorio della Direzione Generale dello Spettacolo al posto dell'avv. De Pirro, andato in pensione per raggiunti limiti di età. La reggenza provvisoria potrà cessare alla formazione del nuovo Governo.

VISCONTI PREMIO DEI LINCEI — L'Accademia Nazionale dei Lincei ha assegnato i premi della Fondazione « Antonio Feltrinelli » riservati, per il 1963, alle arti. Luchino Visconti ha ricevuto il premio di cinque milioni di lire per la regia cinematografica.

IL CINEMA ALLA RADIO — Nella rubrica « Orsa minore » del terzo programma radiofonico sono stati trasmessi in maggio, per la serie « L'autore e il critico » a cura di Mario Guidotti, due incontri fra registi e critici cinematografici italiani: primo, Michelangelo Antonioni - Gian Luigi Rondi, secondo, Federico Fellini - Giulio Cesare Castello.

LUTTI DEL CINEMA — È morto il 6 maggio, a Roma, *Luigi Almirante,* 76 anni, attore del teatro e del cinema; ancora il 6 maggio, ad Albany (New York), *Monty Wooley,* 74 anni, attore radiofonico, teatrale e cinematografico; il 15 maggio, a Coire, (Canton Grisons, Svizzera), *Ernst Marischka,* 70 anni, regista, soprattutto legato al ciclo di film su « Sissi »; il 27 maggio, a Roma, *Camillo Pilotto,* 73 anni, attore del teatro, del cinema e della televisione.

Vita del C. S. C.

INCONTRI A MOSCA DEL DIRETTORE DEL CENTRO — Il Dottor Fioravanti, durante il suo soggiorno a Mosca, ha visitato dettagliatamente la Cineteca statale sovietica ed ha concordato alcuni scambi di capolavori conservati in quell'archivio.

Ha visitato anche la Scuola Cinematografica di Mosca dove è stato ricevuto dal Direttore Groscev e dal Corpo Accademico, ed ha porto ai circa mille allievi raccolti nell'aula magna il saluto dei dirigenti, degli insegnanti e degli allievi del Centro Sperimentale di Cinematografia, nonché il saluto di tutte le scuole consorelle, nella sua qualità di presidente del Centro di Collegamento delle Scuole del Cinema e della Televisione.

Contatti sono stati presi anche con autori ed organismi editoriali per una stretta collaborazione in campo editoriale e culturale.

Colonne sonore USA del dopoguerra

La nuova scuola dei musicisti cinematografici americani

di ERMANNO COMUZIO

Uno dei fenomeni che sono apparsi più interessanti nello sviluppo del cinema americano di questi ultimi anni, a prescindere dall'inequivocabile decadimento progressivo, è stato il rinnovamento dei « quadri », per cui accanto alla vecchia guardia e alla generazione che fu nuova nei primi anni del dopoguerra si son fatti largo numerosissimi nomi inediti, molti dei quali hanno tentato disperatamente, con esito diverso, di respirare più apertamente nell'atmosfera polverosa della produzione hollywoodiana. Il fenomeno ha avuto le debite ripercussioni nella critica, che come aveva fermato la sua attenzione sui Kubrick, sui Lumet, sui Fleischer, sui Ritt, così più recentemente si è occupata dei Cassavetes, dei Rogosin, delle Clarke, dei Perry ecc. (senza dire dei Robson, dei Wise, e degli Huston e dei Kazan, e via dicendo). Se gli sforzi di questi realizzatori non hanno impedito al cinema americano di decadere sempre di più, esiste un fenomeno che, pur nella sua particolarità, ha avuto per il cinema « made in U.S.A. » una sua determinante, rivoluzionaria importanza, che senz'altro ha ottenuto risultati positivi e costruttivi, e ciò anche se la critica, su questo argomento, ha mantenuto il più rigoroso silenzio.

Intendiamo dire del carattere della musica chiamata a far da commento ai film e della personalità dei compositori cinematografici che, in questi ultimi anni, hanno dato il loro apporto, con diversi ma piuttosto nuovi risultati, alle colonne sonore del recente cinema americano. Siamo di fronte, stavolta, a dei risultati concreti, di compiuta evoluzione, e non solamente a dei conati. Tale evoluzione non ha caratteri di totalità: i Newman, i Rozsa, gli Steiner, gli Amfitheatroff sono sempre sulla breccia, e con loro gli altri « mogol » della musica cinematografica hollywoodiana usi ai vecchi e consacrati mo-

duli del comporre « estroverso ». Ma accanto a questi, gli uomini che già erano « di punta » molti anni fa (i « Bad Boys of Music » come un George Antheil o un Hans Eisler) hanno seminato bene, e molti sono i nomi nuovi che si sono imposti per la modernità dei contributi e la novità delle concezioni. Fra questi, gli Alex North, gli Elmer Bernstein, i Leonard Rosenman, i Kenyon Hopkins non sono nuovissimi — più vicine nel tempo le fatiche di un Ernest Gold, di un Alexander Courage, di un Gerald Fried, di un Jerome Morros, di un Laurence Rosenthal eccetera — ma poiché non ci risulta che qualcuno abbia messo in rilievo il loro apporto al cinema americano del dopoguerra, ci sembra il caso di cominciare di lì (pur senza la pretesa di esaurire l'argomento, evidentemente: ciascuno dei nomi citati giustificherebbe una trattazione a sé).

Alex North, il primo musicista tirato in ballo, definisce subito quella che è in pratica la caratteristica abbastanza comune di questi compositori e la novità delle loro fatiche: « La mia — ebbe infatti a dichiarare North — è una musica non d'azione ma di carattere ». Naturalmente non si tratta di una novità assoluta, potendosi rilevare numerosi esempi di « musica di carattere » nella storia dei commenti sonori americani, ma nuovo è lo sforzo d'insieme, sistematicamente applicato, di questo gruppo di compositori verso la definizione dei personaggi, la rappresentazione psicologica, lo scavo « dal di dentro » dei fatti. Contrariamente alla tradizione, per la quale è quasi d'obbligo che un musicista di cinema sia d'origine o di scuola europea, North è tutto americano, di nascita (Chester, Pennsylvania, 1910) e di studi. Già nel 1937, dopo un'attività rivolta alle scene e alla radio, aveva firmato la partitura che accompagnava il documentario *Heart of Spain,* ma soltanto nel 1951 si era accostato al lungometraggio, incontrandosi nello stesso anno con l'Elia Kazan di *A Streetcar Named Desire* (Un tram che si chiama desiderio) [e ancora con Kazan, l'anno dopo. per *Viva Zapata!* (Viva Zapata!)]. Ecco poi man mano, fra le sue fatiche più significative, la collaborazione con Daniel Mann (*Death of a Salesman,* Morte di un commesso viaggiatore; *The Tattered Rose,* La rosa tatuata; *I'll Cry Tomorrow,* Piangerò domani; *Hot Spell,* La tua pelle brucia), Le Roy (*The Bad Seed,* Giglio nero), Ritt (*The Sound and the Fury,* L'urlo e la furia; *The Long Hot Summer,* La lunga estate calda), Huston (*The Misfits,* Gli spostati), Wyler (*The Children's Hour,* Quelle due).

Si noti che i commenti di North non formano un blocco unitario; ad esempio, accanto alla accanita drammatizzazione del debutto (parte

del suo commento al *Tram* fu attaccata dalla « Legion of Decency » in quanto « troppo suggestivo ») si rilevano le convenzionalità di *Desirée* (Desirée), la falsità oleografica di *La rosa tatuata* (il cui commento è stato definito dallo stesso compositore « a simulation of Italian music », una imitazione di musica italiana), la piattezza di *The Rainmaker* (Il mago della pioggia), eccetera. Ma dove si impegna a fondo, i risultati sono esemplari e davvero « moderni ». È indubbio infatti che la musica cinematografica odierna ha bisogno di procedimenti e di strutture più adeguate agli sviluppi e del cinema e della musica: North è uno di quelli che indicano la direzione. In *The Bad Seed* (Il giglio nero, 1956), inquietante cronistoria di una delinquente precocissima, l'uso delle dissonanze si impasta con l'uso di una sonatina (la stessa che la protagonista-bambina usa eseguire al pianoforte) in una definizione sotterranea ben più efficace di una musica para-onomatopeica come quella dei commenti tradizionali; in *Hot Spell* (La tua pelle brucia, 1958), usa un impasto d'archi di sapore severo, anti-romantico, per rendere la desolata « Way of Life » di una media famiglia americana; in *The Misfits* (Gli spostati) usa piano e orchestra in una tessitura metallica, con uno svolgimento asimmetrico, disturbante, perfettamente funzionale nella storia disincantata dei cow-boys delusi di Reno.

Nel North migliore, caratteristica anche questa comune a tutto il gruppo, è sempre presente una volontà di interpretazione personale del materiale sonoro « obbligatorio » offerto dal film: diciamo della musica folcloristica, ambientale, descrittiva di certe vicende. In *Viva Zapata!* (Viva Zapata!) il folclore messicano entra in una partitura moderna con semplici citazioni e con assoluto rifiuto di ogni facile abbandono; in *The Sound and the Fury* (L'urlo e la furia) la evocazione del « Deep South » di Tennessee Williams — sobri accenni di «blues » — incornicia un commento angoloso e asciutto, che giunge alla dissonanza di accordi audacissimi per lo sciagurato idillio della protagonista con il forzuto del circo equestre; in *Sanctuary* (Il grande peccato, 1961) il « charleston » e le canzoni lasciano adeguato spazio a pensosi impasti di archi.

Elmer Bernstein (da non confondere con Leonard Bernstein, che ha interrotto la sua carriera di concertista e di direttore d'orchestra per comporre la musica di *On the Waterfront* [Fronte del porto] e trasporre sullo schermo il suo fortunato spettacolo musicale *West Side Story* [West Side Story]) è giovane, d'origine ebraica, quasi autodidatta, sensibile al richiamo del jazz, ed ha debuttato come com-

positore cinematografico nel 1951. Si è imposto all'attenzione nel 1955, con *The Man with the Golden Arm* (L'uomo dal braccio d'oro) di Preminger, in cui ha alternato l'impiego del jazz vero e proprio (arrangiamenti di Shorty Rogers, esecuzioni alla batteria di Shelly Manne) con musica originale che partiva dalle stesse caratterestiche ritmiche dei brani jazzistici e, in un barbarico trionfo del ritmo, ottenuto specialmente con l'uso intensivo delle percussioni, contribuiva al risultato « d'urto » della fatica di Preminger. Come per tutti gli americani, Bernstein non è affatto imbarazzato a trascorrere con disinvoltura dai prodotti severi alle prestazioni evasive; nella fattispecie dal film d'avanguardia (*House,* film sull'architettura dei fratelli Eames; *The Naked Eye* di Louis Clyde Stoumen) al colosso demilliano (*The Ten Commandments,* I dieci comandamenti; *The Buccaneer,* I bucanieri). Ma la sua simpatia e il suo impegno vanno ai film « difficili » o per lo meno non ovvii, ai quali dà un apporto sempre intelligente e spesso determinante.

Occorre citare *Men in War* (Uomini in guerra, 1957) di A. Mann, sostenuto da scarsissimi interventi ritmici (accordi irregolari, dissonanti) e dall'uso sapiente del silenzio (nella sequenza dell'uccisione del soldato di colore, soffermatosi a cogliere un fiore, veramente esemplare per « drammatizzazione sonora »: le inquadrature del soldato, accompagnate da una frase semplicissima nel flauto, di carattere pastorale, sono alternate a quelle dei coreani in agguato, queste calate nel silenzio più assoluto). Una interpretazione psicologica della musica Bernstein offre in *Sweet Smell of Success* (Piombo rovente, 1957) di Mackendrick, dove oltre al jazz di Chico Hamilton il compositore usa una contrapposizione di timbri nella definizione dei sentimenti (temi melodici negli archi, specialmente violoncello) schiacciati dalla durezza di una vita intesa come lotta nella giungla (percussioni, note ribattute); dualismo presente anche in *Some Came Running* (Qualcuno verrà, 1959) di Minnelli, dove il protagonista disincantato e la città che gli è ostile conoscono una musica ossuta, metallica, senza aperture, mentre il suo amore per la bella insegnante è calato in un'atmosfera romanticamente effusa, addirittura da concerto ottocentesco (ma la prostitutella affettuosa, interpretata da Shirley McLaine, si avvale di un temino nella chitarra sola, molto bello).

Gli ostinati ritmici e il sincopato sono comunque delle costanti per Bernstein, che, più ancora del veterano Dimitri Tiomkin, ha un vero talento per le affermazioni vigorose dei ritmi primordiali: vedi il successo, riportato anche in campo extra-cinematografico, del « leit-

motiv » di *The Magnificent Seven* (I magnifici sette, 1960) di Sturges, martellante inno alla gioia fisica dell'esistere, basato su un sincopato violento che affonda le sue radici in un folclore messicano coltamente rielaborato. Tipico di Bernstein è l'uso del pianoforte come strumento a percussione (chiara la derivazione strawinskiana): note martellate nei bassi del piano costituiscono l'ossatura del commento di *Story on Page One* (Inchiesta in prima pagina, 1960) di Odets, nonché di quello di *The Rat Race* (Ragazzi di provincia, 1960) di Mulligan. Un'altra corda che Bernstein ha al suo arco è l'umorismo: vedi la brillantissima partitura di *God's Little Acre* (Il piccolo campo, 1959) di A. Mann, indirettamente nutrita del folklore degli Stati del Sud ma forsennatamente allegra e stracciona sino a diventare, in una raffinata ma vigorosa contaminazione fra suggerimenti folcloristici e sviluppi moderni, trionfalmente grottesca (e suggerendo, a nostro parere, quale era la chiave esatta per leggere questo film).

Ad Elmer Bernstein si può avvicinare Jerome Moross (da non confondere col defunto Boris Morros, più noto per le sue avventure spionistiche a favore dell'F.B.I. che per le sue musiche per il cinema). Moross, che ha debuttato nel 1948 e che lavora piuttosto raramente per Hollywood, predilige scansioni ritmiche fortemente incise, come nel bellissimo « ostinato » sulla marcia di Alan Ladd in *The Proud Rebel* (L'orgoglioso ribelle, 1958) di Curtiz, o nel motivo della cavalcata (legato al motivo visivo delle prepotenze) di *The Big Country* (Il grande paese, 1959) di Wyler, o alla felicità solare degli interventi scattanti di *The Adventures of Huckleberry Finn* (Le avventure di Huck Finn, 1960) ancora di Curtiz. E ancora, accanto alle pagine basate su soluzioni ritmiche e strumentali del tutto moderne (come nello strepitoso sincopato — accento sul tempo debole, tempo forte in levare — della citata « cavalcata ») troviamo contaminazioni fra materiale folcloristico e sviluppi autonomi che, contrariamente a certo gusto tutto europeo del « pastiche », non restano confinate nel campo delle ricerche intellettualistiche ma raggiungono una loro corposità descrittiva e funzionale. Di Bernstein e di Moross, insomma, si potrebbe dire che sono dei Tiomkin che hanno studiato e assimilato il primo Strawinsky.

Leonard Rosenman è più sottile e più aristocratico. Nato nel 1924 a Brooklyn, allievo di Schoenberg e di Dallapiccola, spirito irrequieto e curioso di tutte le discipline (è anche pittore e scrittore), vicino ad altre giovinezze inquiete (fu amico personale di James Dean e suo biografo), Rosenman ha debuttato nel 1955 con la

partitura di *East of Eden* (La valle dell'Eden) di Kazan. È un dodecafonico moderato che ha espresso molto bene nei suoi commenti più convinti (*Rebel without a Cause,* Gioventù bruciata; *Edge of the City,* Nel fango della periferia; *The Young Stranger,* Colpevole innocente) le insofferenze e le indefinite aspirazioni di una gioventù senza amore, affidate a dissonanze e a soluzioni armoniche volutamente difficili. Purtroppo nei suoi ultimi commenti Rosenman è andato sempre più perdendo polso e personalità, concedendo (come in *The Crowded Sky,* Il cielo è affollato, del 1960, di Pevney, o in *The Chapman Report,* Sessualità, del 1962, di Cukor) a quella che gli americani chiamano « musica alla saccarina », cioè proprio a quelle soluzioni mielose e risapute alle quali Rosenman e gli altri compositori qui citati hanno voltato polemicamente le spalle.

La miglior fatica di Rosenman, che alterna l'attività cinematografica con la composizione concertistica, è costituita dal commento di *East of Eden.* Questo film, anzi, ha un posto di preminenza nella storia delle colonne sonore americane del dopoguerra, poiché esprime esemplarmente lo stacco dalle concezioni tradizionalmente hollywoodiane di cui si diceva, operato da esigenze di chiara derivazione « culturale ». La partitura di *East of Eden* si impernia sull'uso continuo, di una capillare complessità, dei « leit-motiven » legati ad ogni personaggio, e sulla diversa « qualità » della musica, che all'inizio è di tipo classico, per poi accogliere man mano moduli sempre più modernamente irrequieti fino ad abbandonare completamente i centri tonali per uno stile cromatico del tutto dissonante quando il film è giunto al suo acme drammatico, e ritornare infine ad uno sviluppo tonale quando la musica riflette la composizione dei conflitti (quest'ultima parte, tutta affidata agli archi, è notevole anche perché costituisce un'unica sequenza musicale di durata eccezionale). Da notare che l'aspetto « colto » del procedimento non infirma l'immediatezza e la funzionalità dei singoli temi, come quello legato al personaggio del protagonista o quello relativo all'amore di costui per la fidanzata del fratello, tutto effuso in una affermazione del sentimento, dolcissimo, addirittura « vieux jeu ». Quando occorre, insomma, anche questi musicisti ricorrono alle soluzioni tradizionali. Non fanno professione di « arrabbiati » per partito preso.

Piuttosto acuto nel penetrare le intenzioni espressive degli autori di film (fra i quali, anche per lui, Elia Kazan) è Kenyon Hopkins, un compositore di derivazione dodecafonica proveniente

dai documentari e dai film pubblicitari che ha debuttato nel campo del film spettacolare con una terna di interessanti pellicole, tutte del 1956-57: *Baby Doll* (Baby Doll) di Kazan (che, abbiamo avuto già modo di vedere, ricerca con accanimento i nuovi talenti anche nel settore dei collaboratori musicali), *The Strange One* (Un uomo sbagliato) di Garfein e *Twelve Angry Men* (La parola ai giurati) di Lumet. *Baby Doll* è dominato da un tema, legato alla figura della protagonista, composto di due semplicissimi elementi, quasi astratti, da cui derivano tutti gli sviluppi della partitura, affidati volta a volta ad un impasto di sassofoni — molto suggestivo, che sottolinea in maniera inquietante l'ambiente sfatto e vizioso rappresentato nel film — ad un severo contrappunto di archi, all'uso di strumenti caratterizzanti (i mandolini, per il personaggio di Eli Wallach). Di impianto dodecafonico, da cui si dipartono soluzioni tonali, il commento di *The Strange One,* percorso da brividi di jazz e di musica militaresca. Brevissimi (otto minuti in tutto) gli interventi musicali in *Twelve Angry Men*: soltanto un tema per oboe solo e accompagnamento di « bongos » sul viso del ragazzo portoricano accusato dell'omicidio del padre, subito dissolto sulla immagine della camera di consiglio in cui si dibatteranno i dodici giurati, e una conclusione finale, quando costoro escono finalmente all'aperto. Da notare che l'attacco musicale sul primo piano del ragazzo costituisce una clamorosa rottura con una regola fissa della vecchia scuola hollywoodiana, per la quale la musica non deve mai iniziare su un primo piano, ma « prepararsi » gradatamente introducendosi sul campo lungo.

Hopkins ha musicato per Kazan anche *Wild River* (Fango sulle stelle, 1960) e per Lumet *The Fugitive Kind* (Pelle di serpente, 1960). Per il primo film ha sviluppato motivi del tenero e melanconico patrimonio musicale del Sud attraverso l'uso di strumenti solisti (chitarra, armonica a bocca) e un'orchestrazione molto semplice, seguendo altrove uno sviluppo del tutto autonomo per certi nodi drammatici non strettamente legati all'ambiente, come nella disperata richiesta di Lee Remick per farsi sposare e portare al Nord dall'« ispettore » Montgomery Clift, sostenuta da un impasto di archi legatissimi e vibranti di commozione. In *The Fugitive Kind* gli interventi sono diafani, rarefatti, struggenti, calati in una complessa struttura orchestrale, molto adatta alla tormentata dialettica del dramma di Tennessee Williams, dalla quale si staccano comunque soluzioni di presa più concreta, come nel ricorso alla chitarra

per il personaggio della « deracinée » Joanne Woodward, o nella deformazione espressionista del sonoro nella sequenza della rivelazione fatta alla Magnani dal marito infermo. Sappia, la moglie smaniosa e avida di vita, che lui fu uno di quelli che bruciarono vivo suo padre: e sull'orrore di lei scoppia nel sonoro la musica dell'organo a vapore che, in strada, annuncia l'apertura della nuova pasticceria impiantata da lei stessa (e le note sono distorte in una grottesca e disturbante musica da baraccone).

Un altro commento compenetrato alle azioni dei personaggi è quello di *The Hustler* (Lo spaccone, 1961), in cui Hopkins — adottando certi procedimenti onomatopeici di cui è specialista il nostro Mario Nascimbene — inserisce in partitura lo schiocco delle palle da bigliardo (il protagonista del film è appunto un campione di bigliardo). Ma la modernità di Hopkins appare soprattutto manifesta, a nostro parere, in *Wild River,* che accoglie apertamente melodie commosse e abbandoni lirici, ma subito sorvegliati da un autocontrollo rigoroso che non li fa cadere nel sentimentalismo: vedi ad esempio la sequenza del funerale della vecchia ostinata a non abbandonare il suo angolo di Tennèssee (Jo Van Fleet), accompagnato dalla voce di un negro che intona un vecchio canto, una voce qualunque, mentre gli altri ascoltano in silenzio, e subito risolta con la massima semplicità, non sviluppata con quella retorica del sentimento che Ford, per esempio, avrebbe preteso dal suo musicista.

Molto moderno, pur con diverse concessioni al gusto popolare del « bel motivo », è Ernest Gold, vincitore dell'« Oscar » 1961 per il suo commento a *Exodus* (Exodus) di Preminger, in cui l'ormai famoso « leit-motif » viene usato in tutte le salse e con tutte le variazioni possibili. La partenza di Gold è comunque anti-romantica per eccellenza: ha cominciato infatti a musicare documentari d'avanguardia e i « cartoons » del gruppo UPA, dominati dalla secchezza di una musica oggettiva, disincarnata. A metà fra questo tipo di musica e l'abbandono sentimentale sta il capolavoro di Gold, la partitura per *The Defiant Ones* (La parete di fango, 1956) di Kramer, che nel risultato finale ha un'importanza non inferiore alla prestazione dei due protagonisti o al dipanarsi del dialogo. Non si tratta, per la precisione, di un accompagnamento musicale nel senso usuale dei termini, ma soltanto dell'uso espressivo di rumori e voci presenti nell'inquadratura. Non ci riferiamo tanto al jazz della radiolina portatile e al latrato dei cani degli inseguitori, quanto al-

l'adattamento del « blues » « The Long Gone of Johnny Bowling » che Gold mette in bocca a Sidney Poitier, per tre volte nel film: una prima volta, in tono di sfida di tipo anarchico, mentre trasportano il negro, incatenato ad un bianco, ad un'altra prigione; una seconda quando i due evasi sono sorpresi a rubare nel villaggio e vengono legati ad un palo in attesa del linciaggio, ed allora il « blues », molto pausato, ha il carattere di un addio fra lo spavaldo e lo spaventato; una terza quando i due, esausti per aver « perso il treno » e finalmente vicini nella sconfitta, si lasciano catturare dagli inseguitori. Qui il « blues », che inizia sommesso e come motivo di auto-consolazione, diventa man mano più ampio e, così gutturale e spezzato, assume un tono di fierezza, di trionfo, capovolgendo la sconfitta in una affermazione di straordinaria dignità. La progressione psicologica dei personaggi, nella maturazione delle loro coscienze prima ostili ad ogni rapporto e poi compartecipi nella solidarietà, proprio dalla musica riceve nutrimento. Gold è d'altronde sempre attento, nei suoi film, alla « musica d'ambiente » in funzione di definizione: vedi l'invocazione religiosa in *On the Beach* (L'ultima spiaggia, 1959), il « Battle Hymn of the Republic » e gli inni chiesastici in *Inherit the Wind* (E l'uomo creò Satana, 1960), i recuperi di musica araba ed ebraica nel citato *Exodus* (1961), i cori nazisti e la musica da birreria in *Judgment at Nuremberg* (Vincitori e vinti, 1961). Ma è anche capace di comporre pagine originali molto belle, come quelle per *On the Beach.* Qui il tema principale è largo e severo come una preghiera, una dolente invocazione che talvolta diventa furiosa convulsa ribellione: dopo la piena esposizione nei titoli di testa lo sentiamo tornare a contrappuntare le diverse azioni, sempre variato in funzione dell'immagine, fino a conchiudere il film, in tutta evidenza, con una perorazione di una solenne tragicità. Notevole l'uso delle dissonanze nelle sequenze del sommergibile che scopre una San Francisco deserta, priva di vita, e l'inserimento in partitura dei falsi segnali radio — che potrebbero rappresentare una presenza vitale sul continente americano ucciso dalle radiazioni atomiche, ed invece non sono che delle accidentali interferenze.

Purtroppo nemmeno Gold è sempre all'altezza delle sue prove migliori, come tesstimoniano i risaputi commenti di *A Fever in the Blood* (Febbre nel sangue) e di *Day of the Gun* (L'occhio caldo del cielo) fatiche sorprendentemente anacronistiche (ci riportano al gusto 1930-40).

Accanto a questi che conducono la danza, è un'altra pattuglia di nomi nuovi che tendono alla stessa opera di svecchiamento. Non tutto è limpido ed inequivocabile, nelle loro fatiche, ma in tutti si nota un preciso impegno a voltare le spalle alla « saccarina », quella « saccarina » che i ben radicati maestri di Hollqwood continuano imperterriti ad usare a piene mani: vedi l'insopportabile pompierismo di Bronislau Kaper in *Mutiny on the Bounty* (Gli ammutinati del Bounty): le fanfarone a scroscio di Alfred Newman in *When the West Was Won* (La conquista del West); la pomposità, il retorico misticismo, i cori dilatati di Miklos Rozsa in *King of Kings* (Il Re dei Re), *El Cid* (Il Cid), *Sodoma e Gomorra*; la melassa che sbrodola da ogni immagine di *Susie Slade* (Qualcosa che scotta) o di *Lovers Must Learn* (Gli amanti devono imparare) (Max Steiner). Ovviamente esistono anche le fatiche degne e pertinenti della vecchia scuola: ma la tendenza è sempre più da retroguardia.

Fra gli ultimi nomi di compositori americani, dunque, troviamo gente che indica direzioni feconde e che non s'accontenta del « mestiere », volendo pesare da protagonista nella creazione del film. Gerald Fried parte dai filmetti d'avventure ma, richiesto da Stanley Kubrick fin da *Killer's Kiss* (Il bacio dell'assassino, 1955), compone per *Paths of Glory* (Orizzonti di gloria, 1958) un commento icastico e funzionalissimo, basato su rulli di tamburi trattati musicalmente (e comprendente pagine efficaci di definizione polemica: la « Marsigliese » nei titoli di testa e la canzoncina singhiozzata dalla prigioniera tedesca, nel finale, e ripresa a bocca chiusa dalle truppe prima incattivite e poi pensose).

Alexander Courage debutta, anche lui, intorno al 1955 con pellicole d'azione, senza pretese, e si specializza in « westerns ». Ma i suoi moduli decisamente anti-Tiomkin, per dire di una maniera tutta sonante di intendere la sonorizzazione di questo « epos » della prateria, lo portano a musicare *The Left Handed Gun* (Furia selvaggia, 1958) di Arthur Penn, strano « western » intellettuale che tenta una fusione fra la tragedia greca e il West rivisitato dall'Actor's Studio: e la partitura di Courage oggettivizza esasperatamente i gesti e gli atteggiamenti, assecondando le volute del regista con pagine preziosamente aride. Del tutto rinnegato l'uso di effetti o di strumenti caratterizzanti: un flauto solo, un gruppo d'archi dominano l'orchestra. David Amram è un altro che si oppone al melodrammatismo e non teme di percorrere le vie dell'avanguardismo musicale. Ha debuttato nel 1961 con *The Young Savages* (Il giar-

dino della violenza) di Frankenheimer, e nello stesso anno Kazan l'ha chiamato a rivestire di note il suo *Splendor in the Grass* (Splendore nell'erba). Amram ha ottimamente definito gli « anni ruggenti » del film, ricorrendo al tipico materiale sonoro della epoca anche come ispiratore per le pagine originali. per i tormentosi rapporti sentimentali dei due protagonisti adolescenti ha inventato ad esempio un « blues » di un languore talmente eloquente da diventare addirittura disturbante. In *The Manchurian Candidate* (Va e uccidi, 1962) ancora di Frankenheimer, Amram ha usato, per definire la rete sottile in cui si dibatte la psicologia del protagonista, un sonoro fatto di tocchi leggeri, colpi delle percussioni e note staccate in una vera e propria tecnica esasperata di puntillinismo musicale.

Tom Glazer è un'altra delle creature di Kazan: sua è la musica di *A Face in tre Crowd* (Un volto nella folla, 1958). Benché non appaia manifesto, tanto è il potere mimetico di questa colonna sonora, Kazan e Glazer hanno lavorato accanitamente per la musica di *A Face in the Crowd,* dando luogo ad un risultato di grande interesse. La musica di « commento » è stata abolita, praticamente: entra soltanto nel momento in cui la lucida succube (Patricia Neal) del protagonista fugge di casa, nella notte piovosa, abbandonando al suo destino il « divo » impazzito dall'ambizione, ed è l'unico momento in cui è presente, tradizionalmente, l'orchestra. Per il resto ogni azione è sostenuta da una rete nutrita di musica originale ma di carattere « realistico », a partire dalla canzone dei titoli di testa che introduce subito il personaggio di Solitario (Andy Griffith) — motivo zufolato su accompagnamento di terzine in trio di chitarre — e via via alle varie definizioni dei personaggi e degli ambienti. La chitarra è lo strumento che domina, in quanto è di lì che nasce il personaggio; particolarmente bella e significativa la canzone che Solitario intona in prigione, all'inizio, che è un incrocio fra un « blues » e un canto di protesta e che il protagonista intitola « Un uomo libero al mattino » (e infatti il ritornello, fra l'ampio interloquire del vagabondo e rabbiosi strappi alle corde, ripete in perfetto « folk-style »: « Free Man in the Morning »).

Purtroppo in seguito il nome di Glazer non è più apparso in fronte ad altri film. Richard Markowitz si rifà al sinfonismo di Bernard Herrman, maestro nell'uso degli archi, per tentare un arricchimento e un ammodernamento delle vecchie formule: in *The Hoodlum Priest* (Le canaglie dormono in pace, 1961) di Ker-

shner inizia ispirandosi direttamente agli impasti psicologici di *A Hatful of Rain* (Un cappello pieno di pioggia) — che è appunto uno dei tanti titoli più riusciti di Herrman — e perviene a personali sviluppi dell'orchestra d'archi dominati da un pessimismo tutto contemporaneo. Altri commenti a film avventurosi o d'evasione non sono stati così interessanti. Fin dal 1955 è attivo Laurence Rosenthal, ma solo da poco si è imposto all'attenzione, e precisamente da *A Raisin in the Sun* (Un grappolo di sole) di Daniel Petrie, che annovera momenti molto ricchi di sentimento eppure sempre controllati. Sua è la colonna sonora anche di *The Miracle Worker* (Anna dei miracoli - Al di là del silenzio, 1962) di Penn, che ha qualche indulgenza verso gli effetti espressionistici, e di *Requiem for a Heavyweight* (Una faccia piena di pugni, 1962) di Ralph Nelson, del tutto fusa invece con gli accadimenti. Gerald (Jerry) Goldsmith è un altro delle ultimissime leve: a parte quella — tradizionalissima — di *The Spiral Road* (La strada a spirale, 1962) di Mulligan, la sua musica per *Studs Lonigan* (Vivi con rabbia, 1960) di Lerner e per *Lonely Are the Brave* (Sotto le stelle, 1962) di David Miller si fa notare per una asciutta aderenza ai fatti e per l'assenza di ogni sfruttamento sentimentale delle situazioni melodiche.

È prematuro, ora, occuparsi dei compositori da un solo film: il tempo dirà se le promesse avranno un seguito e se varrà la pena di soffermarsi sui loro nomi, tracciando un quadro dei giovani compositori cinematografici americani. Questi nomi nuovi sono moltissimi, e quasi ogni giorno se ne aggiunge uno inedito, senza contare gli « irregolari », quelli cioè che esplicano normalmente attività del tutto staccate dalla pratica del cinema e vengono chiamati occasionalmente a comporre commenti musicali per film, e senza contare i collaboratori alle produzioni « off-Hollywood » (la Lucy Brown di *Come Back Africa* di Rogosin, il Charles Mills di *On the Bowery* dello stesso Rogosin e di Sufrin, il Wayne Shanklin di *Angel Baby* di Wendkos, il Samuel Matlowski di *Third of A Man* di Levin, tanto per dare un'idea). Citiamo solo il Billy May di *Sergeants 3* (Tre contro tutti, 1962) di Sturges, che segue la direzione delle gioiose e barbare affermazioni ritmiche di Elmer Bernstein; e il Jerry Fielding di *Advise and Consent* (Tempesta su Washington, 1962) di Otto Preminger, che è anche promettente direttore d'orchestra e viene dagli studi televisivi, il quale ha usato sistematicamente la continua variazione del « tempo » musicale in una partitura basata sulle

variazioni di un unico tema. Un altro compositore, insomma, per merito del quale ad Hollywood — impero del sinfonismo fine-ottocentesco — è entrata la musica moderna.

Non abbiamo detto niente, finora, dell'uso del jazz nei più recenti commenti sonori americani (se non come richiamo « colto » di alcuni compositori o come « tendenza »). L'argomento è troppo vasto per essere esaurito qui: a noi interessa semmai sotto il profilo della penetrazione dei « jazz-men » nella roccaforte dei compositori tradizionalisti.

Uno dei compositori attivi da maggior tempo è Leith Stevens, forse perché il suo jazz è temperato da svolgimenti moderno-sinfonici (ma Stevens è stato il primo ad introdurre ad Hollywood il « jazz-progressivo » in funzione di commento, quando ancora l'unico jazz ammesso era quello romantico offerto « off-story », ben staccato cioè dal contesto della vicenda). Dopo il ricorso a moduli diversi per film di diverso carattere, ivi compresi quelli di fantascienza, Stevens afferma la sua concezione in *The Wild One* (Il selvaggio, 1953) di Benedek, in cui ha chiamato il complesso « West Coast » di Shorty Rogers a dare concitazione alle immagini e l'atmosfera più adatta al loro significato.

Il ritmo pazzo delle motociclette dei « Selvaggi » negatori di ogni ordine dentro e fuori di sé trovava insomma nel jazz californiano, a volte forse un po' troppo impreziosito, l'esaltazione più adatta alla definizione di una posizione morale assolutamente inautentica. Poi Stevens ha musicato una congerie di film di vario risultato, confondendosi spesso con la schiera dei mestieranti: si ricordano comunque di lui i film diretti da Ida Lupino, dotati di un sonoro asciutto, secco, veloce, e quel singolare film biografico che fu *The James Dean Story* (La storia di James Dean, 1957) la cui musica era ottimamente legata all'incertezza e al disordinato talento dell'attore prematuramente scomparso.

Un altro musicista di questo tipo è André Previn, figlio di un noto concertista europeo, pianista « classico » lui stesso e poi, influenzato da Art Tatum, pianista, compositore e arrangiatore jazz. Tipico « musicista americano » secondo la formula di un Leonard Bernstein, che mette ogni espressione musicale moderna sullo stesso piano di « nobiltà », Previn rivolge il suo indubbio talento verso tutte le direzioni orientandosi però di preferenza verso il jazz e, ultimamente, verso i « pastiches » di spettacoli musicali. Anche per il cinema predilige sempre di più i commenti « divertenti »,

come per *One, Two, Three* (Uno due tre, 1961) di Billy Wilder o *All in a Night's Work* (Una notte movimentata, 1961) di Joseph Anthony, che hanno una musica effettivamente brillante e spiritosa, da cui fa capolino la formazione accademica del Nostro in uno stimolante ricorso alle architetture concertistiche. Ma i commenti drammatici sono più interessanti: vedi quello per *Bad Day at Black Rock* (Giorno maledetto, 1956) di Sturges, in cui sugli esterni da « western » moderno si innesta una musica dissonante, di fiati angolosi e di procedimenti jazz adatti al torrido inferno di Black Rock; e per *Elmer Gantry* (Il figlio di Giuda, 1961) di Richard Brooks, in cui accanto ad audaci impasti di archi si fanno strada gli inni chiesastici e patriottici.

Frank De Vol, anche lui alla guida di un complesso jazz, ha fatto ricorso volentieri al jazz nei suoi film migliori *The Big Knife* (Il grande coltello, 1955) e *Attack!* (Prima linea, 1956) ambedue di Aldrich, in cui si notava anche il richiamo che su questa generazione di musicisti operano gli sbocchi più recenti del sinfonismo contemporaneo. La somiglianza con Previn è sottolineata dal fatto che anche De Vol eccelle nei commenti da commedia: quest'ultimo ha firmato un capolavoro del genere con la musica di *Pillow Talk* (Il letto racconta, 1960) di Gordon, in cui le sottolineature, le strizzatine d'occhio, le citazioni burlesche sono tutte sorvegliate da un gusto eccellente, e in cui sono presenti alcune vere e proprie « gags » sonore, godibilissime.

Costoro sono stati quelli che hanno assuefatto Hollywood con il jazz in funzione di commento. Poi sono venuti Duke Ellington, « scoperto » nel 1959 per *Anatomy of a Murder* (Anatomia di un omicidio) di Preminger; John Mandel col bellissimo commento (affidato per l'esecuzione a Gerry Mulligan) di *I Want to Live* (Non voglio morire, 1959) di Wise; John Lewis, « leader » del « Modern Jazz Quartet », con l'altrettanto bello commento di *Odds Against Tomorrow* (Strategia di una rapina, 1960) ancora di Wise. Agli ultimi distillati del jazz si rivolgono naturalmente le produzioni indipendenti e « arrabbiate », come *The Connection* della Clarke e *Shadows* (Ombre) di Cassavetes, il primo musicato da Freddie Reed e il secondo da Charlie Mingus.

Ma questo è un campo particolare, che lasciamo agli specialisti. Da quel poco che si è detto su questo gruppo di musicisti « giovani », comunque, ci sembra si possa trarre l'invito a riconsiderare l'aspetto sonoro dei film americani che vengono presentati sui no-

stri schermi, onde verificare come la qualità sia intrinseca che funzionale dei commenti musicali segni uno sviluppo, tutto sommato, decisamente ascensionale. Le crisi possono succedere alle crisi, per quanto riguarda l'esistenza del cinema « Made in Hollywood », e le discussioni alle delusioni, ma le fatiche dei collaboratori musicali prendono sempre più rilievo e incidono sempre più a fondo nel risultato finale. Ci sembra di poter concludere, insomma, che nella bontà dei migliori film americani, la musica ha oggi una parte assai più rilevante di quel che ne aveva all'epoca del dominio incontrastato di Hollywood, e cioè nel decennio che va dall'invenzione del sonoro agli inizi del secondo conflitto mondiale.

Cannes '63: una "palma" per Visconti

di GIOVANNI GRAZZINI

Forse nessuno di noi è senza peccato: prima o poi tutti, riferendo giorno per giorno da Cannes sui film del XVI° Festival internazionale, abbiamo sottolineato che in pochi altri festival come in questo abbiamo avuto tanti morti, tanti suicidi, bambini insidiati o degenerati col crescere, pazzi, bruti e violenti. Nemmeno il più incallito nemico dei contenutisti dovrebbe eccepire che l'osservazione non è pertinente: un premio letterario che ci proponesse quasi soltanto romanzi truculenti denuncerebbe una sterzata verso il « genere nero » che non proverrebbe da un singolo malore improvviso ma da un collettivo ottenebramento della coscienza artistica. La verità è che chi ha detto che il delitto comincia a essere considerato, dai cineasti, una delle belle arti, ha messo il dito su una costante del cinismo dei nostri tempi. È difficile credere che, scegliendo casi spaventosi e abnormi, i registi non diano credito a quel genere di cattiva letteratura in cui la strafottenza premeditata e l'irrisione della dignità umana derivano da un vuoto morale riempito di intellettualismo e di muffa di presunzione. È vero d'altro canto che chi inclinava verso la fiaba o la satira pecca spesso di moralismo, o fugge in un assurdo che ben raramente tocca il sublime. A Cannes lo si è visto in tre o quattro film sorridenti, nessono dei quali aveva robustezza di allegoria universale o tenera grazia d'incantamento. Se non fossero stati così denutriti, il meglio sarebbe venuto da quei film, realisti nel linguaggio ma volti all'introspezione, che tentano (è il caso dei *Fidanzati* di Olmi, di *El buen amor* di Francisco Regueiro) di misurare le modificazioni del comportamento psicologico su quelle delle realtà sociale: una fra le strade più fruttuose ancora aperte al cinema come strumento di conoscenza attraverso la rappresentazione del vero, in cui poesia

e cultura, sposandosi, generino un'emozione non astratta bensì calata in una precisa cornice storica e critica; insieme a quelle che sboccano nell'inchiesta o nel puro divertimento, delle quali la « Settimana internazionale della critica » ci ha dato buoni esempi con *Le joli mai* di Chris Marker, e la geniale mattana di *Halleluja the Hills* dell'indipendente americano Adolf Mekas. Tutte strade che il cinema può ancora percorrere con speranza, oltre s'intende la « gran via » del superspettacolo per schermo gigante, giacché nella misura in cui la televisione va ancora alla conquista delle masse, con specchietti, fronzoli, palline colorate lanciate sul mercato da una società paternalistica che al più si pone il problema di riempire il tempo libero delle collettività indigene, riempiendo di sensazioni i loro animi indigenti, al cinema si chiede di aiutare a conoscere, di promuovere la capacità di distinguere, di restituire la realtà fuori d'ogni schema di comodo, insomma di stimolare le facoltà critiche (anche per ciò la censura è sempre il più grave attentato all'arte cinematografica); e se no, gli si chiede, aiutando il distacco fra la platea e lo schermo, e quella zona magica che fin dai tempi dei greci lega lo spettatore alla scena, lo slancio nell'avventura, il salto nell'irreale, la corsa fantastica: che non siano evasioni dilettose, ma crescite emotive nell'ordine del gusto, e più alacre respiro dell'uomo inventore.

Il Gattopardo di L. Visconti (Italia).

Fiacchi o falliti i tentativi di rinnovamento stilistico, in enorme maggioranza i film che hanno dietro di sé un'opera letteraria o teatrale, priva di eccezionali prospettive l'esibizione dei debuttanti Papatakis, Anderson, Rigueiro e Kanellopulos, non a caso la « palma d'oro » del festival è andata a Luchino Visconti, quest'anno il decano dei registi di Cannes, per il suo *Gattopardo*. Le ragioni della supremazia del film, sulla quale la critica è stata pressocché unanime sono quelle stesse per cui esso, con fondate speranze, è andato a Cannes, e forse non sarebbe andato a Venezia: la maestosità dell'affresco, l'aura elegante, l'aristocratico pudore dei sentimenti, qualità confluite in una scenografia di lusso che Cannes, per il suo destino mondano, mostra spesso di preferire alla luce dell'intelligenza che crea ma non riscalda gli occhi. Sul *Gattopardo* di Visconti è già stato scritto molto: si tratta di un film per il quale il regista si è visto costretto, considerata la breccia che ha fatto il romanzo nell'opinione pubblica, a sentirsi giudicato nella misura in cui restava fedele a Lampedusa, in cui forniva agli spettatori una bella edi-

zione illustrata del libro. Perciò è andato coi piedi di piombo nell'accentuare o nello sfumare: ciò gli ha acquistato simpatie, ma gli ha impedito di portare avanti senza ambiguità il discorso di *La terra trema* e di *Senso*: né in cambio gli ha consentito di penetrare la dolente ironia autobiografica del romanzo: qualità troppo sottile per non soccombere nella grandiosità della ricostruzione spettacolare. Di qui sfasature, lungaggini, errori nella scelta degli attori (pessima la prova di Serge Reggiani), da cui l'interrogativo che torniamo a porci: se davvero, chi non abbia letto il Lampedusa, comprende tutti i connotati poetici del principe Salina, e il significato di quella estrema invocazione alle stelle in un personaggio per il quale, nel film, i cannocchiali sembrano soltanto dei soprammobili. Con tutto ciò nessun altro film di Cannes aveva quest'anno meriti maggiori: alla bellezza della forma si unisce qui il fascino di un racconto che tocca corde care al pubblico, le disparità sociali vinte dall'amore, la fiera rassegnazione giustapposta al goffo ma insolente arrivismo, il declino d'una nobiltà — tutto ciò situato in un paesaggio umano e naturale di singolare evidenza, toccato con mano che ben conosce l'arte di dirigere la luce e di agghindare i riflessi. La « palma d'oro » al *Gattopardo,* come ha premiato il regista che quest'anno, a Cannes, era il più anziano, così è andata a chi occupa uno dei primi posti nella generazione di coloro che non vogliono, ragionevolmente, dissociare i valori formali dalla buona sostanza delle storie che narrano.

Nella grandissima maggioranza degli altri film in concorso, usciti dalle mani di registi sui quarant'anni si è visto infatti confermato che la maturazione artistica (qualità di ispirazione, forza di elaborazione espressiva, capacità di sintesi poetica) avviene troppo spesso in ritardo rispetto al progresso tecnico e alla disponibilità di bravi operatori, valenti scenografi, ottimi elettricisti. In certi casi un regista infantile va a rimorchio di un fotografo geniale: si ha allora il « bello inutile ». In altri si addotta la tecnica del racconto alla rovescia con gratuita disinvoltura, nella totale ignoranza dei problemi d'ordine narrativo che essa comporta. In altri ancora il tempo e lo spazio che dividono l'inizio del film dai titoli di testa è prolungato oltre quanto sia consentito (ma il procedimento è contestabile) da un prologo. Tutti segni, spesso, che certe mode vanno spargendosi, coltivando l'illusione che il cinema abbia già acquistato tanta pienezza e forza di comunicazione, che il genere sia ormai

così solidamente omologato dalla coscienza pubblica, da potersi consentire vaghezze e civetterie. Laddove gli occorre, proprio per sostenere meglio la concorrenza della televisione, una ferma consapevolezza del danno che gli recano uomini di secco mestiere, ambizioni di scrittori mancati, deformazioni professionali di tecnici promossi registi.

Seppuku (Harakiri) di M. Kobayashi (Giappone).

È questo rigore proprio dell'artista che fa spesso ammirare, talvolta oltre il merito intrinseco, taluni prodotti del cinema giapponese. *Seppuku* (Harakiri) non è un'opera eccelsa, né di molta originalità, appartenendo al filone dei film sui samurai rimasti disoccupati, ma è pensata e diretta in una salda struttura ideologica, e realizzata con una forte convinzione nella potenza morale di un messaggio pronunziato attraverso una tensione drammatica tutta percorsa di brividi schiettamente umani. Da un confronto fra il film che Masaki Kobayashi presentò a Venezia nel 1960 (*Non c'è amore più grande*) — una requisitoria contro le crudeltà commesse dai giapponesi durante l'ultima guerra — e questo di Cannes, che lancia un appello in favore della pietà, sembra di poter dire, pur senza aver visto l'altra opera firmata da Kobayashi nel 1963, *Karami-ai,* che questo regista è un progressista seriamente impegnato nel denunciare i retaggi medievali, le superstizioni, le falsità che tuttora serpeggiano in certe zone della società giapponese, e arretrano di qualche secolo, in nome di antiquate concezioni dei sentimenti, i rapporti fra gli individui e le classi. È indubbio infatti che tutto *Seppuku* sia imbevuto di spirito laico e moderno. Il suo eroe, benché viva nel Seicento, anticipa per qualche verso il Giappone civile del secondo Novecento, il quale ha rinunziato a quella parte della tradizione che poteva soltanto frenare la sua marcia verso il progresso. Ha fortissimo il senso dell'onore, ma ha più forte quello della giustizia e della pietà; crede nella violenza, ma quando la pace trionfa sa che bisogna rinfoderare la spada e lasciar parlare il cuore. La storia di Hanshiro, che vendica lo straziante suicidio del genero, addebitandolo alla spietatezza di un ambiente che dietro la facciata dell'onore accoglie e difende il marcio della viltà, è penosa e crudele, e talvolta necessariamente orripilante, ma il dramma è così ben dosato che la tragedia nasce e si sviluppa insieme allo spasimo degli spettatori. Si sa bene che la maggior forza del buon cinema giapponese, anche quando si tratta come qui di film in costume, sta nell'asciuttezza dell'immagine e del dialogo, nella implacabile stilizzazione dei sentimenti, nella coerenza espressiva di

una rappresentazione che trasfigura il reale in sublime, nel ritmo che scandisce, con squisiti trapassi, la crescita dell'emozione. Sono qualità che Kobayashi ha imparato dai suoi maestri, fra i quali c'è ovviamente Kurosawa, ma alle quali ha aggiunto un'energia di segno e un nerbo di sintesi che forse domani saranno soltanto suoi. Molte sono le sequenze belle del film, svariate sui toni della delicatezza e della concitazione drammatica, impaginate con ottimo senso dello spettacolo; fra le più belle le ultime, in cui il finale duello dell'eroe con i samurai che lo stringono ha la poetica assurdità di un rito liturgico. Denso e fluido a un tempo, *Seppuku* ha valori umani e artistici che giustificano il primo premio speciale assegnatogli dalla giuria di Cannes.

Az prijde kocour (t. l. Un giorno un gatto) di V. Jasny (Cecoslovacchia).

Un secondo è andato al cecoslovacco *Az prijde kocour* (t.l. Un giorno un gatto): una fiaba arguta che ha per protagonista un gatto con gli occhiali. Quando se li toglie, uomini e donne assumono il colore della propria qualità morale: rossi gli innamorati, viola gli invidiosi, gli infedeli gialli, grigi i ladri e gli ipocriti. Chi vede scoperti i propri vizi si adopera perché la bestia sia catturata e soppressa, gli scolaretti e i buoni invece la proteggono. Smascherati i malvagi di una cittadina, il gatto prosegue la sua missione per l'edificazione di una società onesta e sorridente. Di Vojtech Jasny, che debuttò col realista *Le notti di settembre,* si ricorda *Desiderio* (1958), una sorta di poema panteista che fu già premiato a Cannes nel 1959, *Sono sopravvissuto alla mia morte* (1961), dramma psicologico ambientato in un campo di concentramento, e *Il pellegrinaggio alla Vergine* (1961), satira su un villaggio recalcitrante ai vantaggi del collettivismo: strade troppo dissimili per non far temere che il regista cecoslovacco non abbia ancora scelto, o per ragioni di varia natura non sia in grado di scegliere, quella che più si addice ai suoi autentici interessi. Che abbia qualità notevoli è indubbio: basti vedere come muove le masse, come riesce a entrare in simpatia con la realtà, con quanta precisione fissi i caratteri e le situazioni, di quale spirito d'osservazione sia dotato. Meno sicura è la sua mano quando deve amalgamare i motivi che gli muovono la fantasia. Eccellente nel piegare il realismo magico alla parabola, lasciando libero il proprio estro in questo « cineballetto », inserendo gli elementi favolosi (ricorrendo al cinema d'animazione e a trucchi efficaci) in un ben definito contesto sociale — quella cittadina di provincia popolata di « compagni »

viziosi — Jasny soffre ancora di ingenuità liricizzante nei confronti del puro amore, della natura, della bontà infantile. Ciò rende disuguale la struttura del film, lo appesantisce — come accade a tante opere provenienti dall'Europa dell'est nelle parti didascaliche, e lo rarefà in quelle sentimentali, che sullo sfondo di suggestive campagne durano nella memoria soltanto per i loro valori figurativi. Quando invece il regista si libera dal moralismo e da un certo sensibilismo georgico, il film acquista un gioioso ritmo di minuetto o di danza moderna, il colore diviene un determinante fattore espressivo, e la satira viene spesa attraverso la grazia della pantomima. Non a caso Jasny ha dichiarato di amare René Clair e *Miracolo a Milano*. Con tutto ciò il film non è un pretesto di evasione: la critica che muove verso i detrattori della libertà dell'artista, i quali accusano la verità di portare a una scandalosa anarchia, e in special modo verso i trasformisti che fingono di adeguarsi ai mutamenti della realtà politica, gli opportunisti dell'autocritica, i pavidi, i diffidenti, gli ottusi, coglie sorridendo nel segno. Ci sono tanti modi di combattere per la democrazia. In Cecoslovacchia la satira di Jasny ha un significato inequivocabile, benché si muova ancora nell'ambito ideologico antistalinista (l'ironia si colora di tragico nella riunione segreta indetta per eliminare il gatto apportatore di disordine), ma la sua validità è universale, come appunto quella delle favole che suscitano emozioni e pensieri in chi non ha ancora imbalsamato se stesso.

Optimistitcheskaia traguedia (t. l. La tragedia ottimista) di S. Samsonov (U.R.S.S.).

La giuria di Cannes disponeva quest'anno di due altri premi speciali. Meritato sarcasmo ha suscitato quello denominato « per la migliore evocazione di una epopea rivoluzionaria », e creato a bella posta per esaudire le richieste del giurato sovietico. Il festival ha presentato, infatti, una sola evocazione di epopee rivoluzionarie: *Optimistitcheskaia traguedia* (t.l. La tragedia ottimista), con la quale Samson Samsonov, che con *La cicala* era stato fra i primi a disgelarsi, ora si ricala in una bara di ghiaccio e vi resta lungo disteso in attesa della prossima fioritura. Avere scelto una « pièce » di Viscnevski, scritta nel lontano 1932 per celebrare il quinto anniversario dell'Esercito rosso, e averla realizzata con un linguaggio così turgido di retorica epica, è infatti un doloroso passo indietro per la cinematografia russa, la quale proprio nella misura in cui rinverdisce gli allori del fatale ottobre si riavvolge di brume autunnali, dove appena balugina, per virtù della scuola, l'inquadratura

sapiente. Qui l'eroe positivo (una giovane donna mandata dai comunisti, nel 1918, a portare l'ordine rivoluzionario in un gruppo di marinai anarchici) si riaffaccia secondo gli schemi più vieti. Cucito e imballato secondo tutte le regole dell'epopea di parata (un tentativo, che poteva essere fruttuoso, di individuare la solitudine e l'amarezza degli anarchici, si perde per via), ammiccando verso certi film americani in cui la retorica sui « marines » è alleggerita dalla presenza di una biondina fra le truppe, fortemente inclinato verso il genere musical-socialista, il film è debole anche nello stile, che alterna con monotonia i primi piani psicologici e i campi lunghi per le marce, le bandiere, le battaglie. Il ballo d'addio sulla nave, che è la migliore sequenza del film, disperde i suoi semi intimisti sulle monumentali facciate dei canti, dei cortei, degli scontri ad effetto, la cui suggestività figurativa è talvolta indubbia, ma si sa bene da quali maestri discende, e comunque non riscalda la fantasia.

Codin di H. Colpi (Romania).

Nemmeno il franco-romeno *Codin,* per il quale la giuria ha creato un premio per lo « scenario », si solleva al di sopra di una corrente produzione commerciale. *Codin* è poco più di una bella edizione illustrata del romanzo dallo stesso titolo del romeno Panait Istrati, uno scrittore come molti ne vengono dai Balcani: coloriti, tumultuosi, teneri e violenti, ma scarsamente originali, cresciuti quasi tutti all'ombra della grande narrativa russa dell'Ottocento. Henri Colpi non ha fatto molti sforzi per depurare il romanzo, ambientato nel 1900, da convenzionalismi e melensaggini che, se non fosse per il felice uso del colore, confinirebbero il film fra i quadri di genere, sulla scia di *La steppa,* che peraltro esce, dal confronto, più rorido di poesia. Ha isolato, nella storia dell'amicizia fra Adriano, un ragazzo figlio di lavandaia, e un gigante buono, quelle pagine descrittive che più si prestavano a scene patetiche, rudi, comiche, drammatiche e folkloristiche, e le ha montate cercando di riassumere la dolorosa scoperta del mondo e lo strazio della memoria. In realtà i fatti scivolano via sul volto scarsamente espressivo del piccolo attore Razvan Petrescu, e non commuovono lo spettatore, al quale non resta che apprezzare la plastica evidenza di alcune sequenze. « Niente può separare due cuori che hanno fatto giuramento d'amicizia », dice la canzone popolare che è il « leitmotiv » del film: e su questi buoni sentimenti, consumati pretesti di poeticismo, si snoda sia la vicenda sia la tradizionale regia di Colpi.

Il quale è stato tuttavia l'unico a dare alla Francia l'illusione di apparire quest'anno ai « palmarès ». La selezione francese si è infatti rivelata meno che modesta, e tale da giustificare le forti proteste levatesi contro il festival in molti ambienti cinematografici parigini. Essa è stata compiuta secondo criteri personali e commerciali che non possono essere condivisi, perché rivelatisi autolesionisti in un momento in cui il cinema francese ha invece bisogno di ritrovare tutta intera la sua fiducia con opere pensate e realizzate in una prospettiva artistica alla quale siano estranei, insieme a goffe speculazioni mercantili che si risolvono in nuovi trionfi per la televisione, anche quei fenomeni di narcisismo di cui a Cannes si è avuto un esempio con un film peraltro giustamente escluso dal festival: quel *Hitler ... connais pas,* di Bertrand Blier, che col cinema ha ben poco a vedere, consistendo in fotografie animate di giovani francesi che rispondono a domande sui loro problemi e le loro idee — utile strumento di ricerca sociologica, che ricorda *I ragazzi che si amano* del nostro Caldana, il quale peraltro ci sembra che sia andato più a fondo nella penetrazione psicologica dei suoi intervistati, ma in ogni caso un film che è assurdo contrapporre (come invece è legittimo fare per *Le joli mai*) a quelli con i quali la Francia si è presentata al festival: *Les abysses, Carambolages, Le rat d'Amerique,* variamente sbagliati o inutili, ma tali, soprattutto il primo e l'ultimo, da tentare di ribadire gli specifici caratteri del cinema di contro a quelli della TV.

Les abysses di N. Papatakis (Francia).

Les abysses vuol reggere la concorrenza del piccolo schermo impastando vizi e orrori che turberebbero la quiete delle famiglie. In realtà, calatosi negli abissi dell'animo umano con uno scafandro munito di tentacoli di gomma per afferrare i mostri che sommuovono le acque della vita, il nuovo regista Nico Papatakis (padre greco, madre abissina, nazionalità francese, volontario esilio in America) ne è riemerso con un'alga putescente, non commestibile, dai sinistri riflessi, filamenti di antichi naufragi estetici e avanzi di fanghiglia naturalista incrostata di escrescenze simboliste. Egli addita il gesto delle sue protagoniste (due domestiche abbrutite dalla miseria, dall'egoismo dei padroni, dalle carezze d'una lesbica, le quali finalmente ammazzano le padrone) come un urlo di ribellione che lacera l'ordine costituito, rivendicando i diritti degli oppressi contro gli sfruttatori: ma non ci dice in che misura l'elemento patologico concorra allo scatenamento di una furia distruttrice che, priva com'è di coscienza, ha divorato in se stessa ogni possibilità di riscatto

morale, ed è divenuta un puro pretesto di isterismo figurativo. Il fatto, avvenuto realmente a Le Mans nel 1930, ha già ispirato fra gli altri Genêt e Sartre, autori che volentieri trovano nel morboso e nel crudo della cronaca nera gli esempi d'un'umanità dannata, un inferno di streghe che simbolizza la tragedia dell'esistenza, il male vittima di se stesso. Papatakis, affidando la sceneggiatura a Jean Vauthier, ha ora voluto rievocarlo in termini essenzialmente drammatici, rispettando la regola delle tre unità e portando all'estremo le situazioni e i caratteri nella speranza che l'esasperazione della violenza, l'intensità del reale, sboccasse in una sorta di lirismo, tale da scuotere gli spettatori dall'indolenza, evitare che per rassicurare se stessi classifichino il mondo sotto etichette convenzionali, e tale finalmente da lasciarli liberi di cogliere l'ossessione della verità. Propositi troppo ambiziosi per un sommozzatore che proviene dal « cabaret », quando anche Sartre ha lasciato qualche penna in questi pollai cervellotici; e male amalgamati con quelli del protestatario politico, nipotino di Buñuel, che confonde la contemplazione della tragica fatalità, il determinismo sociale e vaghe allusioni all'attuale situazione francese (per cui la casa cadente sarebbe la Francia, il padrone De Gaulle, e via allegorizzando con bislacche contorsioni). E propositi che mostrano la corda dell'intellettualismo nella teatralità, tutta di testa, dell'impianto, ivi compreso il « tour de force » delle due attrici sorelle Francine e Colette Bergé; del formalismo nella scenografia tenebrosa e nel bianco e nero fortemente chiaroscurato; della immaturità artistica nel divario stilistico fra il linguaggio comico usato per dipingere gustosamente la grettezza e l'ottusità dei padroni di casa (macchiette peraltro assai ovvie) e quello tragico adottato per incidere i connotati animaleschi delle due serve. L'asino di Papatakis, che trotterella nell'ambientazione, nella sintonia fra la crudezza dei dialoghi delle sorelle e la lividità delle pareti, nell'atmosfera sinistra che le due ragazze muovono con la plasticità dei loro gesti, barcolla quando nel resto della famiglia tratteggia vizi e meschinità con tono di satira alla Ionesco, inciampa e casca quando nelle scene della « lapidazione » e del ludibrio, con effetti di « farsa in cucina », mescola l'orrore a gags facete. Allora tutta la simbologia di cui vuole essere cosparso il film assume il sapore di un gioco letterario nel quale Goya e Zola occhieggiano verso Beckett, e l'aggressività si risolve in un braccio di ferro tra una fantasia da teatrante visionario e una velleità spettacolare da intellettuale che civetta col Grand Gui-

gnol. Non diremo, con un critico parigino, che « l'unica cosa abissale è l'ingenuità di chi prende questo film sul serio », né, con Sartre, che siamo di fronte alla « prima vera tragedia del cinema »; ma soltanto che gli improperi, gli sputi e le coltellate non bastano alle rivoluzioni: la demenza non genera eroi. Né i gesti forsennati di due pazze riempiono lo spazio d'altro che non sia aria fritta.

Carambolages di M. Bluwal (Francia).

Se *Les abysses* pecca di presunzione, *Carambolages* non ha nemmeno la forza di peccare. Col film di Marcel Bluwal si torna infatti alla commedia brillante di trenta anni fa, allietata da passi di balletto, e impastata di elementi macabri e satirici che vorrebbero esprimere insieme l'« esprit de finesse » e l'« esprit de clarté », e sui quali al contrario si può contare soltanto per qualche sorriso alle spese di un'azienda pubblicitaria, i cui direttori generali vengono via via eliminati nelle più singolari circostanze per dar modo a un impiegatino di far carriera. Agilmente recitato da Jean-Claude Brialy, da Louis De Funès e dall'immancabile gruppetto di caratteristi, il film prende in giro i padroni, i poliziotti, la pubblicità, ed è talvolta divertente, grazie anche ai dialoghi di Michel Audiard, ma il soggetto e la regia appartengono a un repertorio commerciale indegno, nonché di un festival, della fiera di Cannes.

Le rat d'Amerique (Il sentiero dei disperati) di J.-G. Albicocco (Francia).

Con *Le rat d'Amerique* (Il sentiero dei disperati) la Francia ha presto esaurito le proprie malposte speranze. Questo di Jean-Gabriel Albicocco è appena un fuoco d'artificio: molto fumo colorato, smaglianti cascate di perline, ma nessuna filigrana fantastica che faccia luce nella notte del gusto. Un topo che si lecca i baffetti variopinti, si rotola dentro un caleidoscopio, guizza sul bromuro delle cartoline illustrate, ma né rode né mette spavento alle donne. Un film gaudiosamente insulso, anche assai mal recitato da Aznavour e Marie Laforêt: raro esempio del nulla in « totalvision ». Vi si dovrebbero contemplare le disavventure di un poveraccio, onest'uomo nel fondo ma maldestro e sfortunato, che, lasciata la Francia per venire a far fortuna nell'America del sud, ripensa presto alla patria come a un paradiso perduto. Ambientato tra fiumi, deserti, miniere, giungle e ghiacciai, il film punta, in ritardo, sul fascino dei paesaggi esotici, aiutato da un'incredibile musica di Garvarentz: archi e timpani sfrenati nella turbinosa evocazione del sentimento della fuga e della corsa verso l'imprevisto, una specie di Wagner cantato dai pionieri del Far West. Dissipate tutti i barattoli d'una mesticheria, e servite caldo a un congresso di agenti di turismo. Diciamo, per ottimismo, che ad Albicocco padre, ope-

ratore del film, si devono alcuni squarci di paesaggio, alcune inquadrature sopportabili: a Jean-Gabriel si possono addebitare gli squilli di tromba, il rullo dei tamburi amplificati dall'impianto stereofonico, l'idea eccitante del tingere tutta di rosso una scena passionale, il rotolio di ansie, delitti e sospiri alternati al ritmo del più frusto melodramma.

Se non fosse per il premio « Gary Cooper », che dal 1961 viene destinato a film che esaltano i valori umani, e che la giuria di Cannes ha attribuito all'unanimità a *To Kill a Mockingbird* (Il buio oltre la siepe), nemmeno gli Stati Uniti avrebbero ottenuto tangibili riconoscimenti. Hanno avuto, è vero, l'onore di aprire il festival con *The Birds* (Gli uccelli) di Hitchcock, ma il film era fuori concorso, né *To Kill a Mockingbird,* già fregiato di tre « Oscar », poteva, per ciò, esser preso in troppa considerazione da una giuria che ovviamente tendeva a scoprire qualcosa di nuovo.

What Ever Happened to Baby Jane? (Che fine ha fatto Baby Jane?) di R. Aldrich (U. S.A.).

Le speranze si appuntavano pertanto su *What Ever Happened to Baby Jane?* (Che fine ha fatto Baby Jane?), il quale avrebbe dovuto rilanciare Robert Aldrich in un Olimpo dal quale le ultime pellicole commerciali lo avevano fatto precipitare. Il rilancio non c'è stato. Ripartito, come produttore e regista, alla conquista del pubblico di bocca facile, sempre pronto a commuoversi per i film in cui ci sia un po' di sadismo, di suspense e psicanalisi, Aldrich ha puntato forte su un drammone (tratto da un romanzo di Henry Farrell) che avrebbe dovuto vedere moltiplicata la propria efficacia spettacolare dalla mostruosa recitazione di Bette Davis e Joan Crawford. Se ha perso è anche perché la recitazione di queste due peraltro grandi attrici è di così vecchio mestiere, così gesticolata e urlata, che messa nelle mani di un melodrammatico come Aldrich tocca le grandi vette della gigioneria, e cala tutto un film in un'aria forsennata. Quanto poi il romanzo di Farrell si adattasse al temperamento di Aldrich s'indovina ricordando *L'occhio caldo del cielo.* In quel film l'odio separava due uomini; qui getta due sorelle l'una contro l'altra, in una serie di raffiche e di urti fisici la cui risonanza è quasi soltanto d'ordine plastico. Il gusto dei conflitti ha ormai raggiunto un tale grado di schematismo, anche figurativo, in Aldrich, che egli sta pietrificando proprio quei retroterra psicologici che sembrano interessarlo tanto, e riducendo il suo cinema a una cinica meccanica della violenza. Si ha un bel dire, ma non si esce indenni dal crollo di *Sodoma e Gomorra.* Perciò accade che lo spettatore candido spaurisca delle perfidie fatte da Jane, ex bimba

prodigio, alla sorella paralitica; che i più scaltriti ammirino qualche sequenza, riempita dalla maschera, stupenda nel suo orrore, della Davis e dai grandi occhi atterriti della Crawford; che i più attenti si rallegrino della corpulenta figura di Victor Buono nella parte di un pianista disoccupato; ma che tutti infine escano insoddisfatti e ancor più dubbiosi sulla lucidità di un regista che in una decina d'anni si è venuta sempre più appannando.

The Birds (Gli uccelli) di A. Hitchcock (U. S.A.).

Non si può dire lo stesso di Hitchcock. *The Birds* (Gli uccelli) non è il suo film migliore, ma si adegua dignitosamente allo standard commerciale cui Hitchcock ci ha abituati, e a quella ironica rappresentazione del mondo che il regista viene offrendo con la tecnica del brivido. Non prenderemo d'altronde troppo sul serio la simbologia di *The Birds*: che la morte debba venire dal cielo è una vecchia idea dell'umanità, già qualche anno prima dell'atomica i cavernicoli spaurivano dei fulmini, e la fantascienza ha fatto il resto. Il nuovo, semmai, e la nota sarcastica del film, è la caricatura fatta da Hitchcock dei mansueti passerotti dai trilli argentini, trasformati in corvi e gabbiani che, furie scatenate, scendono all'assalto dell'umanità anziché a confortare i poeti dal cuore tenero. Ribaltando un tradizionale elemento arcadico, il film tratto da un racconto di Daphne du Maurier che già Hitchcock aveva compreso nell'antologia dei suoi terrori preferiti vorrebbe essere soprattutto un « crescendo » di incubi, nel quale taluno possa trovare anche un sottofondo di critica sociale, o almeno un'allegoria della cecità degli uomini, i quali si ostinano a non credere al pericolo che li sovrasta. La protagonista è appunto una ragazza viziata, figlia di un magnate, ignara delle difficoltà e dei dolori della vita, e a lei tocca la prima beccata: ma poi la rivolta degli uccelli investe ricchi e poveri, uomini donne e bambini, è una vendetta che non compie discriminazioni, fatale come la tragedia. Ma la ruota si mette in movimento lentamente, e poi corre all'impazzata. Ci sono almeno tre quarti d'ora, all'inizio, in cui le uniche cose da godere sono il paesaggio e la pellicola di Melaine, la protagonista. Nessuno pretenderà che consideriamo un sinistro preannuncio il fatto che la bionda è mancina. Il pezzo forte del film, gli attacchi degli uccelli alla casa di Mitch, viene dopo che la tensione, troppo diluita in un retroscena sentimentale il quale non basta a fare commedia, negli spettatori meno pazienti si è allentata, e la psicosi dell'angoscia si è spenta in un fiacco sorriso. I valori plastici del film, quei grappoli neri sui fili, i tetti, le antenne, quegli assalti a becco

teso non diventano elementi figurativi di un diluvio universale, anche se l'emozione che suscitano è, nella sfera del gusto, talvolta assai forte. Minori dell'attesa sono perciò i brividi, e perché il trucco delle immagini sovrapposte è spesso visibile, e perché un elemento puramente fantastico, appunto la rivolta dei pennuti, è meccanicamente giustapposto a elementi psicologici, squisitamente umani, proprio non omogenei: e ciò rende ibrido tutto il film, isolando i momenti della paura in una zona troppo lontana dal verosimile. Quanto agli attori, il volto di « Tippi » Hedren è certamente imparentato con quello di Grace Kelly, ma ancora scarsamente espressivo, e il suo modo di camminare è ancora quello di un'indossatrice sulla passerella. La recitazione di Rod Taylor e degli altri ci è sembrata soltanto dignitosa.

To Kill a Mockingbird (Il buio oltre la siepe) di R. Mulligan (U.S.A.).

To Kill a Mockingbird (Il buio oltre la siepe), come sempre quando il cinema americano spiega al pòpolo i diritti dell'uomo, è esattamente impostato a mezza via fra il sermone e l'arringa. Ineccepibili sul piano morale, e per l'attualità della loro lezione civile (fra il 1932 e il 1963 non sembra che in Alabama il problema razziale abbia fatto molti passi avanti), film come questo peccano sempre per programmaticità. Il romanzo di Harper Lee dal quale deriva, un premio Pulitzer tradotto in italiano da Feltrinelli, ha il suo limite nella sua stessa fascetta editoriale: « Per te, lettore, che cerchi un sentimento positivo e morale della vita ». La giovane scrittrice americana, figlia di un avvocato, sembra intendere la letteratura come uno sposalizio fra il codice e il catechismo: e forse non a torto, visto che la morale, in quest'affare di negri, coincide col diritto, e non si può impedire agli scrittori di compiere opere buone. Ma così procedendo sempre più rare divengono le occasioni di trarre materia poetica dalla questione dell'integrazione razziale in America. Fortuna vuole che Robert Mulligan, regista del film, non si sia lasciato troppo commuovere dall'umanitarismo, e si sia avvicinato al romanzo più per le sue qualità letterarie che per il suo messaggio, così ovvio in ogni paese civile che non siano gli Stati Uniti del sud, di fratellanza universale. Accade perciò che anche il film non interessi tanto per i sentimenti positivi che esprime, quanto per l'incisività con cui è rappresentata la figura del protagonista, per la sua verità psicologica e ambientale, per il dosaggio fra commozione e curiosità. Queste sono le virtù di registi come Mulligan, privi di grande personalità, che passano dal genere poliziesco a film con la Lollobrigida, ma for-

niti di così bella scrittura da riuscire talvolta a valorizzare con una armoniosa orchestrazione visiva il loro felice eclettismo. Blasone e supporto del film è un Gregory Peck mirabile nella misura e nella qualità: un avvocato vedovo che educa i figli con pudore e fermezza, e in un anno se li vede crescere accanto da ragazzi ad adulti, e li trova come li ha voluti: sicuri nel distinguere la verità e la giustizia, consapevoli nella pietà per i deboli. Un Peck quasi murato nella dignità e nel suo dovere paterno, che recita come se portasse davvero sulle spalle la responsabilità di un sacerdote laico dal quale ci si attende l'esempio, e non lascia trasparire emozioni perché non si veda il tumulto di un uomo che, difendendo un negro ingiustamente accusato di avere violato una bianca, andando incontro all'impopolarità e lasciando in pericolo la vita dei suoi bambini, mette in gioco non soltanto se stesso ma il carattere e l'umanità dei suoi figli. Una grande interpretazione di uno dei più grandi attori che abbia oggi l'America, e l'unica vera ragione per la quale si può conservare memoria di un film che altrimenti, benché ci si appassioni e un poco commuova allo spettacolo, sarebbe presto dimenticato.

To Kill a Mockingbird, nella sua struttura narrativa, è infatti una pressoché perfetta omogeneizzazione di elementi che sono consueti a gran parte di buoni film americani: il pericolo che sovrasta i due bambini, la loro curiosità per un vicino di casa alienato di mente, dal quale gli adulti vogliono tenerli lontani, ma che infine li salverà uccidendo l'uomo brutale che fece violenza alla figlia, ne accusò il negro e vuol vendicarsi sui ragazzi del sospetto che durante il processo l'avvocato gettò su di lui; la rappresentazione di una cittadina degli anni Trenta, soffocata dal caldo e dai pregiudizi, che si accalca nell'aula giudiziaria; lo sceriffo pietoso che propone di non incriminare il malato di mente del delitto commesso, per lasciar credere che il bruto si è suicidato per il rimorso ... Luoghi comuni che sarebbero fastidiosi se la regia di Mulligan, con innegabile abilità, non avesse saputo fonderli in un'atmosfera di *suspense* (i giochi dei bambini, la deposizione della ragazza violata, l'assalto notturno del bruto), di tenera simpatia, soprattutto nella prima parte, per i figlioletti dell'avvocato (due piccoli attori al debutto, da ricordare: Phillip Alford e soprattutto Mary Badham), di amara solidarietà per il negro (il fiero Brock Peters), che, condannato iniquamente, ha perso fiducia nella giustizia dei bianchi e senza aspettare il processo d'appello si è fatto uccidere in un ten-

tativo di fuga. Soprattutto, ripetiamo, se non avesse dato così giusto risalto alla figura del personaggio centrale, protagonista del film e portavoce di quanto c'è di più nobile nella coscienza americana.

Con *This Sporting Life* e *Lord of the Flies* torniamo al di qua dell'Atlantico. E non avvertiamo traumi nello sviluppo della cinematografia inglese, il cui livello medio, a differenza di quello americano, si mantiene ancora al di sotto del segnale di guardia del capolavoro, ma nemmeno minaccia di scendere verso le secche della banalità.

This Sporting Life (Il prezzo di un uomo) di L. Anderson (G. Bretagna).

Anche *This Sporting Life* (Il prezzo di un uomo), tratto dall'omonimo romanzo di David Storey che in Italia è apparso col titolo « Il campione », e che in Francia è stato ribattezzato « Le prix d'un homme » (perdendo in ogni caso la sfumatura ironica dell'originale) è un film sull'incomunicabilità, ma realizzato con uno stile fortemente realista che lo spoglia di oscuri simbolismi. È che il suo autore, l'inglese Lindsay Anderson, viene sì, come Antonioni, dal documentario, ma alla sua attività cinematografica ha affiancato, negli ultimi anni, quella di regista teatrale, che lo ha necessariamente costretto — rifuggendo il suo temperamento da ogni mediazione mistica — a stabilire un diretto contatto col pubblico, e a dare una certa violenza visiva alle proprie intuizioni poetiche. Egli è, come si sa, uno dei fondatori del « Free Cinema », che fra il 1955 e il 1959 combatté animosamente contro la tradizione borghese e conformista del cinema commerciale, in favore di un realismo duro e spregiudicato: al quale si deve *Sabato sera, domenica mattina,* e poi, sulla sua scia, opere come *Taste of Honey, A Kind of Loving, The L-shaped Room.* Appunto Karel Reisz, regista di *Sabato sera, domenica mattina,* è ora il produttore di *This Sporting Life*: e con ciò s'intende che il « Free Cinema », disciolatosi come movimento, ha seminato bene. Questo di Anderson non è, infatti, un gran film (per certi aspetti, considerato il prestigio di cui godeva Anderson, è anzi una delusione), perché nel romanzo che l'ha ispirato c'è qualcosa di convenzionale, e nella regia qualche concessione al gusto del telaio troppo folto di fili, ma ha il crisma di una scuola che non vuol giocare a nascondino con la verità della vita, e vuole colpire, tagliare, spezzare le finzioni con un linguaggio aspro e virile. Protagonista del film è il mito antico della caduta dell'eroe: un minatore inglese che, fortissimo di muscoli ma inquieto e scontento nell'animo, è ossessionato dal suc-

cesso. Crede di trovarlo trasformandosi in giocatore di rugby, ma presto si avvede che il denaro, la popolarità, l'occasione di facili avventure non gli bastano. Egli ama, furiosamente, la vedova che gli ha affittato una camera, una donna che ha il rimorso di non aver reso felice il debole marito, e ora teme di avvicinarsi ad altri uomini. E il suo è un amore commisto di rabbia, di presunzione, e di tenerezza per i due bambini della donna, la quale a sua volta deve lottare con se stessa per non lasciarsi sopraffare dalla presenza, in casa, di un uomo così robusto, apparentemente sicuro di sé, barbaro ma forse schietto. Col tempo essa finalmente accetta di divenirne l'amante: la violenza, l'arroganza di lui sono tali, che però fra loro sussiste una barriera di estraneità. E questa è la disperazione del campione: aver piegato, pestandoli, i compagni e gli avversari nel gioco, ma non riuscire, nella vita, a conquistare la donna che ama. Anziché il totale possesso, egli ricava da lei inimicizia che infine trascende nell'odio. Crescendo l'insicurezza, aumenta la sua brutalità: finché, abbandonato dalla folla, disprezzato dalla sua donna, cade nel fango della mediocrità e nella nausea di se stesso.

La linea del romanzo, essenziale nella progressione drammatica, si frastaglia, nel film, per una serie di episodi minori che non sono necessari al ritratto dei due protagonisti. Ciò gli toglie un po' di mordente, e lo imparenta coi film in cui l'interesse per la trama prevale sullo studio dell'ambiente e lo scontro dei caratteri. Ma dove Anderson prende di petto il tormento del campione e della vedova, che nel vano tentativo di comprendersi si feriscono l'un l'altra, e lo esprime con immagini dure e lucide come una lama, e tuttavia intrise di umana sofferenza, allora l'opera ha l'asciuttezza del ciglio percosso ma ormai senza lacrime. Tersa d'ogni sentimentalismo, la « camera » di Anderson riassume una verità della vita nell'inesorabile solitudine cui sono condannati coloro che non riescono a uscire da se stessi. Notevole la recitazione: non tanto del marlonbrandeggiante Richard Harris, che già recitò negli *Ammutinati del Bounty*, e si dice abbia avuto una parte importante nella sceneggiatura (a lui la giuria di Cannes ha conferito il premio per la migliore interpretazione maschile), quanto di Rachel Roberts, che si ricorda come protagonista di *Sabato sera, domenica mattina*: un'attrice non bella, ma che qui sa esprimere con molta bravura il dramma della donna tentata e respinta dalla forza virile.

Lord of the Flies di Peter Brook (G. Bretagna).

Da parte sua con *Lord of the Flies* Peter Brook ha dato robusta veste cinematografica a un noto romanzo di William Golding, uno degli scrittori inglesi di più ricca fantasia. La sua storia, di un gruppo di scolari precipitati su un'isola deserta, che dapprima s'accordano nei giochi e nelle varie incombenze e poi si dividono in due bande rivali, una delle quali, personificazione della crudeltà, della paura, della superstizione selvaggia, barbaramente assale i pochi rimasti ragionevoli, è infatti assai suggestiva. E il film, benché sovraccarico di simboli e un po' lento nello sviluppo narrativo, ha un solido impianto morale, felicità di immagini drammatiche, e finezza, molto inglese, di notazioni lievemente ironiche, esercitate anche su Malph, il ragazzo che alla matta bestialità oppone il regime d'assemblea. Nella piccola società che l'opera raffigura si rispecchia la storia universale (dagli accenni biblici ai presagi atomici) e l'eterno conflitto degli uomini con se stessi. Il lirismo di certe sequenze (i giochi di luce nell'acqua e fra gli alberi), sottolineato dalla bella fotografia, va raramente a scapito dell'analisi psicologica delle situazioni, alle quali un certo « humour » come di chi volesse fare una satira dei « boys-scouts » toglie crudezza ma non incisività, e che ricevono particolare evidenza dagli espressivi primi piani dei volti dei ragazzi, nonché dall'ambientazione paesistica (la vicenda si svolge tutta all'aria aperta, fra voci stridule di uccelli, grida di guerra che hanno sempre meno di umano, ma con un commento musicale — una marcetta — che conserva alla vicenda un sapore d'avventura surreale).

L'equilibrio fra la curiosità di conoscere le passioni dell'uomo, e la razionalità che induce a spiegarle e dominarle nel mentre esse si scatenano, è raggiunto nel film grazie a una maturità artistica che ha fatto molti passi avanti rispetto a *Moderato cantabile.* L'appello di Brook a una solidarietà fra gli uomini ragionevoli, perché il consorzio civile sopravviva e conduca a una collettiva salvezza contro l'isteria dei violenti e dei sanguinari, è pronunciato con tale nobiltà da assicurare al suo spettacolo l'eloquenza di una preghiera.

Ouranos (t. l. Il cielo) di T. Kanellopulos (Grecia).

Ad autentici motivi umani, a una consapevole meditazione del dolore, ci richiama, benché in una diversa prospettiva morale, anche *Ouranos* (t.l. Il cielo) col quale il giovane regista greco Takis Kanellopulos debutta nel lungometraggio. Il film non è propriamente una storia, ma piuttosto una contemplazione della pena di vivere,

e sopravvivere all'atrocità e all'ingiustizia della guerra. Quella che costrinse la Grecia, nel '40, a difendersi dall'assalto italiano e tedesco, e che è qui rievocata nello sconforto e nell'amarezza di un gruppo di soldati che si sentono prima vittoriosi poi sconfitti, e laceri tornano ai loro villaggi, dilaniati dall'umiliazione e tuttavia increduli della disfatta: feriti nel corpo con l'anima purgata nello strazio comune. Una serie di episodi semplici ma carichi di disperazione, raccontati con la mestizia e la solidarietà di chi, ai tempi della guerra, era bambino, ma porta ancora nell'animo la cicatrice d'una tragedia nazionale.

Probo nell'assunto, privo di orpelli, trattato con una bella tavolozza di grigi che riflette sui personaggi la secchezza e la desolazione del paesaggio invernale, il film pecca però di lentezza e di frammentismo. Kanellopulos, a quanto sembra, è per ora soprattutto un regista di atmosfere, che abbonda di sensibilità ma manca di fiato narrativo: vi sono momenti interessanti, nel suo soggetto (una fidanzata che come in un racconto popolare dell'Ottocento italiano — « Il montanino toscano volontario alla guerra del 1859 », di Giuseppe Tigri — offre un bicchier d'acqua all'amato che va soldato; una madre che accarezza con gli occhi il figlio, reduce, che si sfama; l'amore pudico di due contadini), ma sono momenti che non oltrepassano l'osservazione gentile.

El buen amor di F. Regueiro (Spagna).

Analoga carenza di respiro si trova in Francisco Regueiro, un regista spagnolo che ha diretto *El buen amor* in modo da volerlo caricare di significati troppo pesanti per le sue spalle di debuttante. Due studenti universitari madrileni, Maria Carmen e José, all'insaputa dei familiari vanno a trascorrere una giornata a Toledo. José è intraprendente, ma la ragazza lo tiene a bada: qualche bacetto, qualche promessa per il futuro, qualche abbraccio nei corridoi nel treno. Durante il viaggio non riescono a restar soli: carabinieri, popolino chiacchierone, controllori interrompono le loro caste espansioni. Né a Toledo andrà meglio: visitano la cattedrale, salgono sul campanile, si affacciano ai musei, vanno sulle rive del Tago: ovunque il loro desiderio di solitudine e comunione è castigato dalla presenza di qualcosa di estraneo. Siano i ricordi di un passato lontano (le tombe dei re, i ritratti dei papi, l'Alcazar) o vicino ma a loro ignoto (la guerra civile), sia l'umanità curiosa e pettegola che li circonda, sia soprattutto in loro stessi l'inquietudine dell'età e l'incertezza dell'avvenire, quella che doveva essere una bella gior-

nata d'amore è percorsa da brivi di incomprensione, e da bisticci alternati a dolci e gaie tenerezze: un perdersi e ritrovarsi che simbolizza, attraverso la variabilità dell'umore, la ricerca d'un accordo fra il mondo privato e la realtà.

Gran parte del film si muove, aiutando la domenica con le sue strade deserte, i negozi sbarrati, i tavoli di marmo d'uno squallido ristorante, in un clima di chiara derivazione antonioniana, e tuttavia il finale apre il cuore alla speranza. Certe sequenze ricordano a loro volta Fellini, i neo-realisti italiani e la « nouvelle vague »: di qui il sapore che deriva a tutto il film di una tesina di laurea in cui la fatica del compilatore sia stata maggiore del genio dell'artista. Regueiro è immaturo per un film di grande impegno. Un fiato di bravura peraltro non gli manca: il ritrattino psicologico di Maria Carmen, qualche figurina di contorno, ma soprattutto l'immagine che *El buen amor* offre della Spagna, assediata dai pregiudizi, isolata nella sua cupezza di provincia, animata soltanto dai fantasmi del passato, ossessionata dai preti, dalla polizia, dagli stimoli sessuali, insomma disadatta a incoraggiare la fioritura d'un amore libero e giovane, non passano inosservati. La scontentezza della nuova generazione spagnola esce, dal film, confermata; c'è voglia di godere la vita, di scherzare, in questi ragazzi. Il mondo che hanno d'intorno la mortifica, ne scarica l'estro e li avvia verso una sonnolenta banalità.

El otro Cristobal di A. Gatti (Cuba).

Anche *El otro Cristobal,* firmato da Armand Gatti ma presentato da Cuba, si sperava che offrisse, della nuova situazione dell'isola, un ritratto per qualche verso interessante. La pellicola è invece risultata una sciocca carnevalata, un guazzabuglio di « reportages » sui costumi indigeni e di surrealismo pestifero, nel quale tritumi di Cocteau, di Dalì, di Buñuel si appiastricciano con la satira degli Stati Uniti, i sette fratelli Cervi, il folklore afrocubano, la Madonna, Gesù Bambino, il marxismo e Cristoforo Colombo. Una « féerie » bislacca, campo di grandi manovre per scenaristi e costumisti ossessionati dai merletti e dalle filigrane, barricata di operatori nevrastenici che fanno le boccacce tenendo la macchina da presa sbilenca o a gambe in su, delirio decorativo di visionari. Il film è una tale bambocciata che non è nemmeno sacrilego: la sua morale non è più laica — con quella pretesa di allegorizzare il riscatto di un popolo dal gioco della dittatura e di Dio — di quanto siano religiose certe recite di convento. Ma ha qualcosa di

scurrile nell'ordine dell'intelligenza e della cultura proprio per l'istrionismo con cui Gatti, un poligrafo anarcoide, pencola fra il documentario etnografico e la fantasia avveniristica, precipita nel cratere del film-rivista e si aggrappa ai bordi del lirismo, saltando senza dir nulla come un « clown » smorfioso che ha un ragno fosforescente al posto del cuore. Con un brivido si è saputo che di Gatti vedremo presto sulle scene il dramma ispirato a Sacco e Vanzetti.

La cage di R. Darène (Gabon).

Privo d'ogni valore, ma molto meno presuntuoso, è anche il film presentato dal Gabon, ma ancora una volta affidato a mani francesi: *La cage*. Qui s'impara che come c'è chi beve per dimenticare, c'è anche chi beve per risuscitare il fantasma della moglie morta. È il caso di Jean Servais, il quale, vedovo da vent'anni e in fama di santone, ha inventato un cocktail che gli rende visibile, tra i fumi della stregoneria, la sua dolce Isabella (Marina Vlady). Incontratosi con un negro presuntuosetto, che laureatosi in medicina a Parigi è tornato nel Gabon pieno di pregiudizi razionalisti, per impartirgli una lezione gli somministra la pozione magica, e perfidamente gli confonde le idee col dirgli che Isabella è viva, ma trasformata in una topolina bianca che soltanto la notte, riassunta forma umana, esce dalla gabbia e vaga fra i boschi. Il medico negro non ci crede, ma quando davvero incontra la donna sbigottisce e se ne innamora, lasciando in smanie la mogliettina di colore, la quale si vede costretta, non ancora del tutto civilizzata, a ricorrere al vilipeso stregone del villaggio perché liberi suo marito da quello che crede un incantesimo di Mamy Watta, la bionda leggendaria che rende pazzi d'amore gli africani. Giocato sul conflitto fra la logica e la magia, e ambientato in Africa per rendere più attuale la storiella, il film di Robert Darène è stato soltanto un colore di più nella selva di bandiere sul palazzo del festival. Né la giuria, attribuendo il premio per la migliore interpretazione femminile a Marina Vlady, ha mostrato di ricordarsi della interpretazione che l'attrice ha dato in questo film, affermando espressamente che il riconoscimento le veniva concesso per la prova fornita in *Una storia moderna - L'ape regina.*

Siamo così all'Italia, la cui selezione è stata ancora una volta la migliore, per la varietà della tastiera dei generi, l'accordo fra impegno morale e gusto formale, la sincerità della vena: qualità riassunte, quantunque con timbro tanto diverso, nel *Gattopardo*,

Una storia moderna - L'ape regina di M. Ferreri (Italia).

I fidanzati di E. Olmi (Italia).

Palma d'oro, e in *8 ½* proiettato fuori concorso nel « gala » di chiusura. In mezzo, *Una storia moderna - L'ape regina* di Marco Ferrari e *I fidanzati* di Olmi. Il primo, sul quale non occorre soffermarsi ancora, ha ottenuto un insperato riconoscimento, si è detto, per l'interpretazione di Marina Vlady, donna soave ma forse non proprio attrice eccezionalmente dotata. Il secondo era invece molto atteso, perché doveva in qualche modo ridimensionare un regista sinora ingiustamente denigrato o esaltato. L'operazione ci sembra riuscita nel senso che Ermanno Olmi può essere ormai messo ai primi posti fra i registi « neo-romantici », i quali si avvicinano ai casi della vita in punta di piedi, talché la loro discrezione ha insieme qualcosa di pudico e di reticente, e l'opera palpita come una timida ala: basta un soffio di vento per farla inclinare. *I fidanzati* è un film che fruga ancora nell'animo dei suoi personaggi, cercando di analizzarne le pieghe e i moti a seconda che la realtà li modifichi, e fidando in ogni caso sul potere di recupero che a loro deriva da una certa innata forza morale. Olmi non seziona mai le creature con freddezza di clinico: il suo bisturi affonda leggero, nella convinzione che a qualche livello incontrerà l'anima. Un'emozione quasi mistica gli ferma allora la mano. Trepidando, egli vuole ora darci il senso di questo processo artistico e religioso in un film che sia anche un messaggio d'amore.

La vicenda è molto semplice. Giovanni (Carlo Cabrini), operaio in una grande industria lombarda, è fidanzato di Liliana (Anna Canzi), ma il loro amore si trascina ormai da troppo tempo, nelle sale da ballo e lungo i fiumi, perché non li abbia stancati. Quando a Giovanni viene proposto di trasferirsi in una fabbrica siciliana, egli avverte che la speranza di passare specializzato è più forte del dolore del distacco da Liliana. Sistemato il padre in un ospizio, parte per l'isola, e qui tenta di inserirsi in un mondo così diverso da quello milanese. Ma né coi dirigenti, né coi compagni di lavoro trova un sincero terreno d'intesa. Isolato in una società che non capisce, Giovanni a poco a poco si chiude, e nella solitudine torna a pensare a Liliana, La noia e la pena che gli procura il lavoro gli fanno rinascere dentro la speranza di una felicità più sua e più vera. Lontano dagli occhi, vicino al cuore. Per lettera, riprende il colloquio con Liliana, che non ha cessato di pensare a lui: il loro vecchio amore, ringiovanito dalla separazione, li riavvicina, ambedue migliorati e arricchiti. « Se sto un giorno a casa vanno avanti lo stesso », dice Giovanni a Liliana, alludendo ai suoi compagni di

lavoro, nella telefonata interurbana che segna il loro definitivo ritrovarsi. E dite voi se questo non è, da parte di un regista come Olmi, che passa per il poeta della condizione operaia, la rivalutazione dei valori individuali su quelli classisti, il ribadire che all'incomunicabilità collettiva si risponde lanciando ponti privati.

Ma lasciamo agli specialisti un'analisi sociologica de *I fidanzati*. La sua sostanza artistica ci sembra riveli una maturazione di Olmi nell'approfondimento dei caratteri e delle situazioni (tecnicamente egli avanza di film in film: vedete, qui, le sequenze del ballo, del carnevale, delle saline, le prospettive diurne e notturne delle fabbriche, i fuochi d'artificio delle fiamme ossidriche), alla quale tuttavia non corrisponde un'adeguata pienezza di sintesi narrativa. Noi non siamo sicuri che *I fidanzati* sia migliore del *Posto* proprio perché interiorizzandosi ancor più, il racconto acquista in analisi psicologica quello che perde in significazione storica. Che il comportamento di Giovanni sia dettato dall'ambiente s'intuisce, ma non ci viene spiegato bene quali fattori, se non un generico senso di estraneità, lo determinino, né a quali convincimenti conduca l'operaio che è in lui. « Non mi trovo, non so dove andare », dice Giovanni, che Milano ha talmente alienato da impedirgli ormai di cogliere i valori umani della Sicilia: e va bene, ma Olmi avrebbe dovuto dirci meglio perché il suo rifugio diviene Liliana, e se quello di Giovanni non sia soltanto il vago rimpianto d'un bene perduto, la nostalgia della patria lontana. Come c'è qualcosa di programmatico nel contrapporre il lavoro organizzato in comune, la serietà dell'impegno, la tradizione operaia lombarda all'individualismo dei siciliani, all'infantilismo dei tecnici scesi dal Nord al Sud, al difetto di una mentalità industriale (talché le nostre simpatie vanno piuttosto agli uomini del Mezzogiorno, che non sacrificano la propria libertà al mito del lavoro), così in Giovanni la storia dell'uomo alla ricerca della confidenza coincide soltanto esternamente con quella dell'operaio, il quale finalmente ha capito che per un giorno si può far forca in fabbrica. La scarsa resistenza della cerniera fa sì che il regista del mondo del lavoro ricada perciò nel bozzetto intimista. Questo è forse un limite dettato dalla letteratura e dalla sua sapienza di documentarista, che lo induce a visualizzare efficacemente i sentimenti, ma non lo aiuta a legarli e fonderli in un robusto racconto. Per riprendere il paragone, si direbbe che la sua mano gentile, raggiunta l'anima dei personaggi, se ne

ritragga come intimidita, e avuta conferma che essa esiste rinunci a sapere quante implicazioni, anche sociali, essa comporti.

Il pudore, d'altronde, anche quando l'ispirazione è gracile, resta un gran merito di Olmi. Su Liliana è esercitato fino ai limiti oltre i quali c'è il rifiuto di toccarla per non offuscarne i connotati, ma a Giovanni il regista si avvicina spesso con « la mano che trema ». L'amaro ricordo del padre, la scoperta del dolore nel cameriere e l'incontro col piccolo barista frettoloso, la sorpresa dei coriandoli, lo stupore per gli scherzi degli amici e il tentativo di adeguarvisi, la sua felicità fra le onde del mare, il conforto che gli dà la chiesa, sono momenti che toccano, e concorrono a quel groppo di pianto che soltanto Liliana ritrovata scioglierà. In questi cenni di poesia sta il meglio del film, e la fiducia che Olmi non cresca soltanto nella sensibilità.

Tutune (t. l. Tabacco) di N. Korabov (Bulgaria).

Proprio all'opposto de *I fidanzati* metteremmo *Tutune* (t.l. Tabacco), del bulgaro Nicolas Korabov, tratto dall'omonimo romanzo di Dimitre Dimov (che con Korabov ha collaborato anche alla sceneggiatura), un « feuilleton » di debordante materia che soffre talvolta di quella pedanteria tipica delle cinematografie minori dell'Est europeo. Dura oltre due ore, e racconta, sullo sfondo della provincia bulgara fra il 1930 e la seconda guerra mondiale, la storia d'una giovane donna, d'origine modesta, figlia d'una guardia, la quale per vivere in un ambiente elegante e solido accetta di divenire prima l'amante e poi la moglie di Boris, un operaio che, arricchitosi sposando un'ereditiera malata, è divenuto proprietario d'una grande fabbrica di tabacco, e per evitare tumulti fa sparare sul popolo. Vittima del mito borghese, benché disprezzi il marito la donna lo favorisce nei traffici, finché viene la guerra, Boris muore alcoolizzato e lei vien fatta prigioniera dai partigiani. Consapevole di aver tradito la causa, esclusa dalla nuova realtà sopraggiunta, finalmente si uccide.

Grevità e disgressioni slentano il nodo del racconto, ma nel complesso Korabov se l'è cavata con disinvoltura, facendo apprezzare le sue qualità di regista vario nella tastiera delle impressioni, tecnicamente ben preparato, disponibile sia per le analisi psicologiche sia per la scelta dei tipi (finalmente nel film vediamo un tedesco e dei partigiani non di maniera), abile nelle inquadrature di massa come nel taglio dei dialoghi. Vi sono, in *Tutune,* degli scontri fra la folla in sciopero e la polizia, delle cerimonie religiose, degli

squarci sulla povertà, delle azioni di guerra e un controcanto infantile, che non dispiacciono in questo regista bulgaro, in cui il gusto del narrare supera un retorico impegno ideologico.

Kertes hazak utcaja (t.l. Una strada per bene) di T. Fejer (Ungheria).

Dall'Est europeo ci è venuto anche *Kertes hazak utcaja* (t.l. Una strada per bene), del quarantenne ungherese Tomas Fejer. Qui una Bovary dei nostri giorni ha sposato un ingegnere di provincia tutto dedito al lavoro, ambizioso e benestante ma poco intelligente, il quale, preoccupato della rispettabilità della famiglia, si oppone a che lei abbia un'attività per proprio conto. Annoiata di rifare i letti, apparecchiare e andare a far la spesa, costei pensa bene di divenire l'amante di un collega del marito, un poveraccio che ai suoi occhi ha tuttavia il grande merito di vivere a Budapest. Ma le basta una notte, e il risveglio in un tristo albergo, per convincersi che nemmeno da quest'altro uomo le verrà la felicità. Torna a casa, ma in un soprassalto di sgomento e di fierezza decide di piantar tutto e di trasferirsi in una camera ammobiliata.

Il film vuol essere un'analisi critica della vita coniugale alla quale vanno incontro le donne che puntano soltanto sull'amore, o cercano nel matrimonio una soluzione borghese; e un appello perché le donne acquistino coscienza dei propri diritti individuali, si costruiscano l'esistenza con maggiore rispetto di sé e vadano, se vogliono, a lavorare. In realtà il film è sbavato e insipido: il suo solo motivo di interesse consiste nell'indurci a riflettere sui timori che, agli occhi delle cinematografie di stato delle democrazie popolari, deve destare, come si vede anche nel film bulgaro, il progressivo imborghesimento della società socialista.

Jac byc kochana (t. l. Come essere amata) di W. J. Has (Polonia).

Ancora una volta è migliore la prova fornita dalla Polonia. In *Jac byc kochana* (t.l. Come essere amata) un'attrice sui quarant'anni, divenuta popolare per una rubrica radiofonica, rievoca durante un viaggio in aereo l'episodio più importante della sua giovinezza, che ha deciso della sua carriera e della sua amara concezione del mondo. Fu un amore per un attore famoso, Victor, che Felicia, giovanissima, sottrasse alle SS nascondendolo in casa sua, per il quale essa subì la violenza dei soldati nemici, e al quale sacrificò il proprio futuro, accettando, per mantenerlo, di recitare per i tedeschi. Un uomo vile, egoista, che, privato del successo del palcoscenico, costretto all'inattività, odia la donna che l'ha salvato, col pretesto che gli ha impedito di essere un eroe, e dopo la guerra la abbandona senza una parola di gratitudine, né fa qualcosa per aiutarla quando essa è allontanata dalle scene per collaborazionismo. Solo più tardi, allorché

Victor è rovinato dall'alcool e fallito come attore, i due si ritrovano, e Felicia è sempre disposta a soccorrerlo. Ma l'uomo, incapace di riprendersi, ancora la lascia, gettandosi dalla sua finestra. Felicia ne sarebbe uscita sconvolta per sempre se il suo temperamento di attrice non le consentisse, dopo vent'anni, di ripensare a quel dramma come a una recita shakespeariana in cui essa ha vissuto sino all'allucinazione il suo ruolo di Ofelia. La vita per lei è oggi un gioco imprevedibile, nel quale si continua a sbagliare (come lei ha sbagliato, in aereo, nel giudicare un compagno di viaggio), e nel quale finzione e realtà, congiunte, sconfiggono la logica: e tuttavia non c'è salvezza che nel darsi.

Nato anch'esso da un romanzo, di Kazimierz Brandys, che ha collaborato alla sceneggiatura, il film è laborioso, perché vuole percorrere tutto un arco narrativo che aveva già raggiunto la sua colma tensione psicologica senza l'estremo tentativo fatto da Felicia per salvare Victor, e soprattutto senza il suicidio di lui (è qui troppo sensibile la fissazione dei polacchi di voler portare al massimo limite le conseguenze della guerra); ma nei primi tre quarti il racconto è quadrato e lucido, e la regia fruga con sobrietà e acume nei personaggi. Wojciech J. Has, che ha ancora quarant'anni ed è già al settimo film, non ha la personalità di Wajda, ma partecipa di quella poetica della memoria e della solitudine dell'uomo contemporaneo per la quale il cinema polacco viene accusato di andare contro la realtà socialista, e che invece lo affratella, attraverso il movimento dei cineasti riuniti a Varsavia sotto il nome di « Kamera », del quale appunto Has fa parte, con inquietudini morali e artistiche nelle quali sono assorbite e superate le tesi ideologiche. Eccellente la recitazione di Barbara Krafftowna; meno buona del solito quella di Zbigniew Cybulski.

La regina diabolica (t. l.) di Li Han-Hsiang (Cina naz.).

Privo d'ogni interesse, anche quest'anno, il film che rappresentava la Cina nazionalista: *La regina diabolica,* scritto e diretto da Li Han-Hsiang, e interpretato da una bellona dell'Asia: Li Li-Hua. Ci si domanda perché il festival di Cannes (che già nel '60 aveva assaggiato questo dolciastro regista) continui a somministrarci simili cineserie da rigattiere stanco, in cui concubine magnifiche e imperatrici altezzose si disfanno dei pretendenti, ascendono astutamente al trono, costringono i ministri a possederle, e fra un amore e un editto fanno tagliare la testa a parenti e amici: il tutto con le consuete scenografie seriche e variopinte.

Los venerables todos di M. Antin (Argentina).

Deludente anche la pellicola argentina. Manuel Antin, autore di *Los venerables todos,* mostra di essere soltanto un modesto epigono provinciale dei teorici cinematografici e letterari della solitudine e dell'incomunicabilità, e un ripetitore alla rinfusa di modelli cari ad Antonioni e alla « nouvelle vague ». Il film, tratto da una sua novella, e interpretato fra gli altri da Lautaro Murua, autore di *Alias Gardelito,* da Walter Vidarte e Fernanda Mistral, è una replica, (come già era accaduto al suo precedente, *La cifra impar*) di vecchie situazioni: in questo caso la sottomissione di un debole, abbandonato a se stesso salvo che dalla donna che lo ama, a un amico che si atteggia a sicuro di sé, il quale lo tiranneggia ma infine ne resta ucciso. L'assurdo del film consiste nel fatto che questa tirannia, esercitata da Luca su Ismaele, suo collega d'ufficio, e della quale sono succubi anche altri tre impiegati, si esprime attraverso quelli che sembrano soltanto scherzi da ginnasiali, pesci d'aprile. Facendogli credere che come, in passato, il gruppetto organizzò un attentato politico contro Peròn, così ora il capo stia preparando un altro colpo, Luca spedisce nottetempo Ismaele al mattatoio pubblico, e gli dà ad intendere che c'è da rapire un morto. Il giovanotto ci casca sempre, e si conferma nell'opinione di essere un imbecille. Soltanto quando Luca vuole portargli via la ragazza, il debole acquista coraggio e affonda le forbici nella pancia del persecutore. Poi, mancandogli di nuovo la forza, non confessa agli amici il delitto, ma lascia credere che Luca si sia ucciso.

Di molta noia, l'opera di Antin, raccontata inutilmente alla rovescia, si svolge fra cupe strade notturne, sotto la pioggia insistente, fra sinistre pareti, ed è recitata con lunghe pause, i volti tesi nello spasimo di esprimere i tormenti dei sottomessi, accompagnata dai gemiti strazianti del violoncello: una delle solite esercitazioni, insomma, sull'estraneità, l'angoscia, e il riscatto affidato all'amore. Gremito di richiami figurativi a *L'eclisse* (le cancellate, le facciate nude delle case, i fanali nella nebbia), il film vuol essere anche una denuncia della complicità nel male: ma tutto vi è confuso, mal detto e gratuito.

La Repubblica federale ha confermato che il cinema in Germania non accenna a riprendersi con un documentario a colori sul Brasile che è quanto di più lontano ci si attenderebbe da un paese che al progresso economico affiancasse uno sviluppo culturale e artistico tale da riflettere anche una crescita intellettuale e morale. Alla carenza o alla timidità del pensiero e della fantasia si sopperisce con

Alvorada: Aufbruch im Brasilien di H. Niebeling (Germania Occ.).

opere come questo *Alvorada*: *Aufbruch im Brasilien,* sovvenzionato da una grande industria di tubi, e dunque a sfondo discretamente pubblicitario. Per convincere delle eccellenti prospettive imprenditoriali che offre il Brasile, qui si ripetono infatti le risapute sequenze sugli oleodotti, le colate d'acciaio, le foreste e le cascate, alternandole con scene contadine, carnevalesche e di mercati. Finale d'obbligo, il lunare paesaggio di Brasilia.

Il film, scritto, commentato e realizzato da Hugo Niebeling, un trentenne che si è fatto buon nome come attore e regista teatrale, ed è considerato uno dei migliori documentaristi tedeschi, è disarmante per il suo stile disuguale e per la presunzione rivelata dal montaggio. Dura poco più d'un'ora, ma ogni poco cambia linguaggio e registro, passando da raffinatissimi primi piani, nei quali si contano i peli della barba dei vecchi brasiliani, a campi lunghissimi che hanno l'inquadratura delle cartoline illustrate, e montando alternativamente operai e alberi, macchinari e animali, riti cristiani e danze indigene: ma in modo che le analogie e le contrapposizioni figurative sono sottolineate da un rapporto puramente meccanico. Forse utile come strumento di propaganda turistica, *Alvorada* denuncia nel fondo una freddezza di fotografo teutonico (fortissimo di filtri, schermi, obiettivi, telemetri d'alta precisione, ma incapace di vera invenzione) che spaurisce e congela.

Alz twe druppels water (t.l. Come due gocce d'acqua) di F. F. Rademakers (Olanda).

Alla « realtà romanzesca » si torna con l'olandese *Alz twe druppels water* (t.l. Come due gocce d'acqua), tratto da un romanzo di W. F. Hermans. Ambientato negli ultimi mesi dell'occupazione nazista dell'Olanda, è un « giallo psicologico » che per la sua singolare architettura trattiene l'attenzione dello spettatore. Ne è protagonista un giovane tabaccaio biondo, uomo debole, tradito dalla moglie, il quale trova la forza di compiere attentati politici, di uccidere e avvelenare, andando incontro a ogni rischio, soltanto quando un suo sosia, paracadutato dal cielo, gli si presenta come un agente segreto alleato e gli dà ordini perentori. Esaltato dagli incarichi di fiducia che riceve, sempre più pericolosi, il giovane finisce con l'identificarsi con l'altro, tanto più che gli hanno tinto i capelli perché sia bruno come lui. Allora si crede un eroe della Resistenza, e quando verrà la Liberazione si presenterà festante al comando alleato. Qui scopre che l'altro era, in realtà, un agente provocatore, il quale si è servito di lui per scoprire le file dell'azione partigiana; poiché tuttavia nessuno può darne le prove, gli alleati non credono che si sia trattato di due persone diverse, e arrestano il tabaccaio per colla-

borazionismo. Non potendo accettare di farsi passare per matto, perché ciò varrebbe a confermarsi quella nullità che sente di essere, dilaniato dalla disperazione di avere ucciso e mandato a morte i partigiani, di avere pugnalato la moglie infedele e di avere indotto la madre a suicidarsi, di avere perduto anche un figlioletto e le donne che aveva amato, il nostro esce pazzo, e muore falciato dalle guardie del campo di concentramento mentre va gridando il nome del sosia, l'unico che potrebbe salvarlo (il quale appare, nella sequenza finale, godersi la vita con quella che fu la ragazza dello sventurato).

La vicenda, abbastanza pirandelliana, è raccontata da Fons Rademakers, che dopo essere stato assistente di De Sica e di Renoir è ora al suo quarto film, con un notevole gusto del paradosso e qualità tecniche che confermano la buona fama artigianale acquistatasi dal regista già ai festival di Berlino e a Cannes nel 1961. Il dramma del tabaccaio, vittima di un eroismo del quale non esistono prove, e che ormai non giova a chi ha perso nozione della propria vera identità, ha un sottofondo filosofico, sul parere e l'essere, che la regia riesce a scoperchiare.

Pour la suite du monde di P. Perrault e M. Brault (Canada).

Abbiamo lasciata per ultima la più grave dimenticanza della giuria di Cannes. Il film canadese ... *Pour la suite du monde* è un « reportage », eccellente nella tecnica di ripresa e nel montaggio, girato all'Iletaux-Coudres, un'isola del San Lorenzo nella quale antiche leggende popolari coesistono con le comodità moderne, e che Pierre Perrault e Michel Brault hanno assunto a simbolo di una società umana, in perfetto accordo con la natura, la quale assicuri ai giovani la speranza nel futuro. La pesca al marsuino, il cetaceo bianco parente del delfino, ha in quest'isola il valore di un mito: gli indigeni, che l'avevano abbandonata, l'hanno ripresa da poco guidati dai vecchi e incoraggiati dai ragazzi. Essa anima il villaggio, desta le fantasie e concilia le memorie di un passato di navigatori con i presagi delle esplorazioni astrali (è noto che si sta studiando sui delfini il segreto che potrà servire a mettere gli uomini in comunicazione con esseri viventi su altri pianeti). Raccontando l'ambiente pittoresco, il carattere immaginoso dei pescatori, la fede religiosa che li anima, captando i loro dialoghi bizzarri e i loro gesti domestici, gli autori del film ci hanno dato molto di più di un documentario sociologico e etnografico: priva di una sceneggiatura rigida, liberamente alternando gli aspetti folcloristici alla penetrazione psicologica di personaggi autentici, la loro opera ci restituisce infatti

poeticamente l'anima delle cose e il corso delle generazioni. Freschezza e verità, conditi di « humour » e di ottimismo, ci conducono in una zona in cui realtà e leggenda, confondendosi, esprimono liricamente l'ansia dell'uomo.

I film di Cannes

IL GATTOPARDO — **r.** : Luchino Visconti.
Vedere recensione di M. Verdone e dati in questo numero.

SEPPUKU (Harakiri) — **r.** : Masaki Kobayashi - **s.** e **sc.** : Shinobu Hashimoto - **f.** (Grandscope) : Yoshio Miyajima - **m.** : Toru Takemitsu - **int.** : Tatsuya Nakadai (Hanshiro), Shima Iwashita, Akira Ishihama, Yoshio Inaba, Rentaro Mikuni, Tetsuro Tamba, Ichiro Nakaya, Yoshio Aoki, Masao Mishima, Jo Azumi, Kei Sato - **o.** : Shochiku - **o.** : Giappone, 1963 - **d.** : Euro International Films.

AZ PRIJDE KOCOUR (t. l. : Un giorno, un gatto) — **r.** : Vojtech Jasny - **s.** e **sc.** : Jiri Brdecka e Voitech Jasny - **dial.** : Jan Werich - **f.** (in Agfacolor) : Jaroslav Kucera - **m.** : Svatopluk Havelka - **int.** : Vlastimil Brodsky, Jiri Sovak, Jan Werich, Emilie Vasaryova - **p.** : Ceskoslovensky film - **o.** : Cecoslovacchia, 1963.

CODIN — **r.** : Henri Colpi - **s.** : dal romanzo di Panait Istrati - **sc.** : Yves Jamiaque, Henri Colpi, Dumitru Carabat - **dial.** : Yves Jamiaque e Dumitru Carabat - **f.** : Marcel Weiss - **m.** : Theodor Grigoriu - **canzoni** : Theodor Grigoriu e Henri Colpi - **int.** : Razvan Petrescu (Adriano), Alexandre Virgil Platon, Françoise Brion, Nelli e Borgeaud, Germaine Kerjean, Maurice Sarfati, Gratiela Albini, Eliza Petrechescu, Victor Moldovan - **p.** : Studios Bucaresti / Como Film / Tamara Film / Uni Film - **o.** : Romania-Francia, 1963.

LES ABYSSES — **r.** : Nico Papatakis - **s.** : dal dramma « Les bonnes » di Jean Genet - **sc.** : Jean Vauthier - **m.** : Pierre Barbaud - **int.** : Francine Bergé, Colette Bergé, Pascale de Boysson, Colette Regis, Paul Bonifas - **p.** : Lenox Films - **o.** : Francia, 1963.

CARAMBOLAGES — **r.** : Marcel Bluwal - **s.** : Fred Kassak - **sc.** : Pierre Tchernia - **dial.** : Michel Audiard - **f.** : André Bac - **m.** : Gérard Calvi - **int.** : Jean-Claude Brialy, Louis de Funès, Alfred Adam, Michel Serrault, Sophie Daumier, Anne Tonietti - **p.** : Gaumont International / Trianon Productions - **o.** : Francia, 1963.

LE RAT D'AMERIQUE (Il sentiero dei disperati) — **r.**: Jean-Gabriel Albicocco - **f.** : Quinto Albicocco - **m.** : Georges Garvarentz - **int.** : Charles Aznavour, Marie Laforet, Franco Fabrizi - **p.** : Madeleine Film - **o.** : Francia, 1963 - **d.** : Dear film.

WHAT EVER HAPPENED TO BABY JANE ? (Che fine ha fatto Baby Jane ?) — **r.** : Robert Aldrich - **s.** : dal romanzo poliziesco di Henry Farrell - **sc.** : Lukas Heller - **f.** : Ernest Haller - **scg.** : William Glasgow - **m.** : Frank DeVol - **mo.** : Michael Luciano - **int.** : Bette Davis (Baby Jane Hudson), Joan Crawford (Blanche Hudson), Victor Buono (Edwin Flagg), Anna Lee (signora Bates), Maidie Norman (Elvira Stitt), Marjorie Bennett (signora Flagg, madre di Edwin), Barbara Merrill (Liza Bates), Dave Willock (Ray Hudson), Ann Barton (Cora Hudson), Julie Allred (Baby Jane bambina), Gina Gillespie (Blanche giovane) - **p.** : Kenneth Hyman per la Seven Arts / Associates / Robert Aldrich - **o.** : U S.A., 1962 - **d.** : Warner Bros.

THE BIRDS (**Gli uccelli**) — **r.** : Alfred Hitchcock - **s.** : dal racconto lungo di Daphne du Maurier (ed. it. nel vol. « I terrori che preferisco » a cura di A. Hitchock. Milano, 1961) - **sc.** : Evan Hunter (Ed Mc Bain) - **f.** : Robert Burks - **m.** : Remi Gassmann e Oskar Sala - **int.** : Rod Taylor, Jessica Tandy, Suzanne Pleshette, « Tippi » Hedren, Veronica Cartwright, Ethel Griffies - **p.** : Alfred Hitchcock - **o.** : U.S.A. - **d.** : Universal - International.

TO KILL A MOCKINGBIRD (**Il buio oltre la siepe**) — **r.** : Robert Mulligan - **s.** : dal romanzo di Harper Lee - **sc.** : Horton Foote - **f.** : Russell Harlan - **scg.** : Alexander Golitzen e Henry Bumstead - **m.** : Elmer Bernstein - **mo.** : Aaron Stell - **int.** : Gregory Peck (Atticus Finch), Mary Basham (Scout Finch), Phillip Alford (Jem Finch), John Megna (Dill Harris), Frank Overton (sceriffo Heck Tate), Rosemary Murphy (Miss Maudie Atkinson), Ruth White (signora Dubose), Brock Peters (Tom Robinson), Estelle Evans (Calpurnia), Paul Fix (Giudice Taylor), Collin Wilcox (Mayella Ewell), James Anderson (Bob Ewell), Alice Ghostley (Stephanie Crawford), Robert Duvall (Boo Radley), William Windom (Gilmer), Crahan Denton (Walter Cunningham), Richard Hale (signor Radley), Bill Walker (Reverendo Sykes) - **p.** : Alan Pakula per la Brentwood / Universal-International - **o.** : U.S.A., 1962 - **d.** : Universal-International.

THIS SPORTING LIFE (**Il prezzo di un uomo**) — **r.** : Lindsay Anderson - **s.** e **sc.** : David Storey, dal suo romanzo (ed. it. « Il campione ») - **f.** : Denys Coop - **sgc.** : Alan Whity - **m.** : Roberto Gerhard - **mo.** : Peter Taylor - **int.** : Richard Harris (Frank Machin), Rachel Roberts (signora Hammond), Alan Badel (Weaver), William Hartnell (Johnson), Colin Brakely (Maurice Braithwaite), Vanda Godsell (signora Weaver), Anne Cunningham (Judith), Jack Watson (Len Miller), Arthur Lowe (Slomer), Harry Markham (Wade), George Sewell (Jeff), Leonard Rossiter (Phillips), Frank Windsor (il dentista), Peter Duguid (il dottore), Wallas Eaton (il cameriere), Anthony Woodruff (il capo-cameriere), Katharine Parr (signora Farrer), Bernadette Benson (Lynda), Andrew Nolan (Ian), Michael Logan (Riley), Murray Evans (Hooker), Tom Clegg (Gower), John Gill (Cameron), Ken Traill (Trainer) - **p.** : Albert Fennell per la Julian Wintle-Leslie Parkyn Production / Independent Artists - **o.** : Gran Bretagna, 1963 - **d.** : Rank film.

LORD OF THE FLIES — **r.** : Peter Brook - **s.** : dal romanzo di William Golding - **f.** : Tom Hollyman - **m.** : Raymond Leppard - **p.** : Lewis Allen per la Allen-Hodgon Productions - **o.** : Gran Bretagna, 1963.

OURANOS (t.l. : **Il cielo**) — **r.** : Takis Kanellopulos - **s.** e **sc.** : George Kitsopulos e Takis Kanellopulos - **dial.** : George Kitsopulos - **f.** : Gregorio Danalis e Giovanni Variano - **m.** : Argyris Ounadis - **int.** : Elias Boyoucas, Takis Emmanouil, Phedon Georgitsis, Christo Malams, Emilia Pitta, Nicos Tsahıridıs, Elena Zafiriou - **p.** : Vassilia Zervou Drakaki - **o.** : Grecia, 1963.

ALVORADA — AUFBRUCH IM BRASILIEN — **r.** e **sc.** : Hugo Niebeling - **f.** : Antonio Estevao, Anders Lembcke, Herbert Muller - **m.** : folkloristica, a cura di Oskar Sala - **p.** : Mannesmann - Filmproduktion - **o.** : Germania occ., 1963.

LOS VENERABLES TODOS — **r.**, **s.** e **sc.** : Manuel Antin - **f.** : Ricardo Aronovich - **m.** : Adolfo Morpurgo - **int.** : Walter Vidarte, Lautaro Murua, Fernanda Mistral, Betto Gianola, Maurice Jouvet, Raùl Parini - **p.** : Jorge Alberto Garber - **o.** : Argentina, 1963.

TUTUNE (t.l. : Tabacco) — **r.** : Nicolas Korabov - **s** e **sc.** : Dimitri Dimov e Nicolas Korabov - **f.** : Valo Radev - **m.** : Vassili Kasandjiev - **int.** : Nevena Kokanova, Yurdan Matev, Miroslava Stoyanova, Ivan Kassabov, Nicolas Popov, Stefan Peytehev, Petre Slabakov, Luna Davidova, Wolfgang Langhof - **p.** : Cinematografia Bulgara - **o.** : Bulgaria, 1963.

... POUR LA SUITE DU MONDE — **r.** : Pierre Perrault e Michel Brault - **s.** e **sc.** : improvvisati durante la lavorazione - **f.** : Michel Brault - **m.** : Jean Cousineau - **int.** : Alexis Tremblay, Léopold Tremblay, Abel Harbey, Louis Harvey, Joachim Harvey - **p.** : Office National du Film - **o.** : Canada, 1963.

LA REGINA DIABOLICA (t.l.) — **r.** : Li Han-Hsiang - **s.** e **sc.** : Li Han-Hsiang e Wang Yu-Ting - **dial.** : Wang Yu-Ting - **f.** : Ho Lan-Shan - **m.** : Wang Shun - **int.** : Li Li-Hwa, Chao Lei, Ting Ning, Chang Chung-Wen, Yen Chun, King Chuan - **p.** : Run Run Shaw - **o.** : Cina nazionalista, 1963.

EL OTRO CRISTOBAL — **r.**, **s.** e **sc.** : Armand Gatti - **f.** : Henri Alekan - **m.** : Gilberto Valdes - **int.** : Jean Bouise, Alden Knight, Bertina Acevedo, Pierre Chaussat, Marc Dudicourt, Carlos R. de la Tejera - **p.** : I.C.A.I.C. - **o.** : Cuba, 1963.

EL BUEN AMOR — **r.**, **s.** e **sc.** : Francisco Regueiro - **f.** : Juan Julio Baena - **m.** : Asins Arbo - **int.** : Simon Andreu e Marta Del Val - **p.** : Jet Films-Alfredo Matas - **o.** : Spagna, 1963.

LA CAGE — **r.** : Robert Darène - **s.** e **sc.** : Christiane Garnier, Alain Bouvette, Pierre Tristan, da un'idea di Philippe Maury e M. Boureau - **dial.** : Jean Servais, G. de la Grandière, Robert Darène - **f.** : Jacques Lang - **m.** : Camille Sauvage - **int.** : Marina Vlady, Jean Servais, Philippe Maury, Colette Duval, Muriel David, Alain Bouvette - **p.** : Compagnie Cinématographique du Gabon / E.D.I.C. - **o.** : Gabon - Francia, 1963.

KERTES HAZAK UTCAJA (t.l. : Una via perbene) — **r.** : Tomas Fejer - **s.** : Istvan Csurka - **f.** : Istvan Hildebrand - **m.** : Tihamer Vujicsics - **int.** : Margit Bara, György Palos, Miklos Gabor - **p.** : Budapest Filmstudios - **o.** : Ungheria.

UNA STORIA MODERNA - L'APE REGINA — **r.** : Marco Ferreri.
Vedere recensione di L. Autera e dati in questo numero.

I FIDANZATI — **r.**, **s.** e **sc.** : Ermanno Olmi - **f.** : Lamberto Caimi - **m.** : Gianni Ferrio - **int.** : Anna Canzi e Carlo Cabrini - **p.** : Titanus Sicilia - **o.** : Italia, 1963 - **d.** : Titanus.

8 1/2 — **r.** : Federico Fellini.
Vedere foyer critico e dati nel n. 4, aprile 1963.

ALS TWEE DRUPPELS WATER (t.l. : Come due gocce d'acqua) — **r.**, **s.** e **sc.** : Fons Rademakers - **f.** : Raoul Coutard - **m.** : Jurriaan Andriessen - **int.** : Lex Schoorel, Mia Goossen, Elise Hoomans, Nan Los, Ko Arnoldi, Guus Verstraete - **p.** : N. V. Cineurope - **o.** : Paesi Bassi, 1963.

JAK BYC KOCHANA (t.l. : L'arte d'essere amata) — **r.** : Wojciech J. Has - **s.** e **sc.** : Kazimierz Brandys - **f.** : Stefan Matyjaszkiewicz - **m.** : Lucjan Kaszycki - **int.** : Barbara Krafftowna, Zbigniew Cybulski, Artur Mlodnicki, Wienczyslaw Glinski, Zdzislaw Maklakiewicz, Wieslawa Kwasniewska, Wieslaw Golas - **p.** : Film Polski, gruppo « Kamera » - **o.** : Polonia, 1963.

OPTIMISTITCHESKAIA TRAGUEDIA (t.l. : La tragedia ottimista) — **r.** : Samson Samsonov - **s.** e **sc.** : Sofia Vichnievskaia e Samson Samsonov - **f.** : Vladimir Monakhonov, Boris Andreev, Vsevolod Sanaev, Orko Pierninen, Eraste Garin, Vsevolod Safonov - **p.** : Sovexportfilm - **o.** : U.R.S.S., 1963.

(*a cura di* ERNESTO G. LAURA)

* * *

La Giuria del XVI Festival Cinematografico Internazionale di Cannes — composta da: Armand Salacrou (Francia), presidente; Jacqueline Audry (Francia), Wilfried Baumgartner (Francia), François Chavane (Francia), Jean De Baroncelli (Francia), Robert Hossein (Francia), Gian Luigi Rondi (Italia), Rouben Mamoulian (U.S.A.), Steven Pallos (Gran Bretagna), Rostislav Jurenev (U.R.S.S.), Kashiko Kawakita (Giappone) — ha assegnato i seguenti premi:

PALMA D'ORO: *Il Gattopardo* di Luchino Visconti (Italia);

PREMI SPECIALI: *Seppuku* (Harakiri) di Masaki Kobayashi (Giappone) e *Az prijde kocour* (t. l.: Un giorno, un gatto) di Vojtech Jasny (Cecoslovacchia);

MIGLIORE INTERPRETAZIONE FEMMINILE: Marina Vlady per *Una storia moderna - L'ape regina* di Marco Ferreri (Italia);

MIGLIORE INTERPRETAZIONE MASCHILE: Richard Harris per *This Sporting Life* (Il prezzo di un uomo) di Lindsay Anderson (Gran Bretagna);

PREMI A DISPOSIZIONE DELLA GIURIA: *Codin* di Henri Colpi (Romania), per la migliore sceneggiatura; *Optimistitcheskaia traguedia* (t. l.: La tragedia ottimista) di Samson Samsonov (U.R.S.S.), per il migliore film su un'epoca rivoluzionaria;

PREMIO « GARY COOPER » (per il miglior film di sentimenti umanitari): *To Kill a Mockingbird* (Il buio oltre la siepe) di Robert Mulligan (U.S.A.).

* * *

La Giuria per i cortometraggi del Festival di Cannes ha assegnato i seguenti premi:

PALMA D'ORO: « ex-aequo » a *A fleur d'eau* di Alex J. Seiler (Svizzera) e a *Le haricot* di Edmond Séchan (Francia);

PREMIO SPECIALE: *Moj stan* (t. l.: La mia stanza) di Zvonimir Berkovic (Jugoslavia);

MENZIONI SPECIALI: *Di domenica* di Luigi Bazzoni (Italia) e *Toi* di Istvan Szabo (Ungheria).

* * *

Le diverse giurie particolari hanno assegnato i seguenti premi:

PREMIO O.C.I.C.: *I fidanzati* di Ermanno Olmi (Italia);

PREMIO « JEUNE CRITIQUE »: *Pelle viva* di Giuseppe Fina (Italia);

PREMIO ASSOC. INTERNAZ. DELLA GIOVENTÙ: *Az prijde kocour* (t. l.: Un giorno, un gatto) di Vojtech Jasny (Cecoslovacchia);

PREMIO SOCIETÀ SCRITTORI DEL CINEMA E DELLA TV: *a*) film in concorso: *Les abysses* di Nico Papatakis (Francia); *b*) film fuori concorso: *Joli mai* di Chris Marker (Francia);

GRAN PREMIO DELLA COMMISSIONE SUPERIORE TECNICA DEL CINEMA FRANCESE: *Az prijde kocour* di Vojtech Jasny (Cecoslovacchia);

PREMIO FIPRESCI: *a*) film in concorso: *This Sporting Life* (Il prezzo di un uomo) di Lindsay Anderson (Gran Bretagna); *b*) film fuori concorso: *J mai* di Chris Marker (Francia).

Note

Contributi alla storia del cinema muto italiano : Filoteo Alberini

L'11 aprile 1937 si spegneva in una clinica romana, in seguito ad una grave operazione, Filoteo Alberini, che le varie storie cinematografiche ricordano come il « papà » del cinema italiano. Scarse e frettolose le necrologie che le riviste specializzate (i quotidiani nella quasi totalità ne ignorarono la morte) dedicarono all'Alberini, autentico pioniere ed inventore geniale il quale, in più di quarant'anni di instancabile, perseverante lavoro, aveva costruito (sempre con mezzi di fortuna), e brevettato, apparecchi che in moltissimi casi hanno trovato la loro applicazione pratica in Italia e all'estero, fruttando al loro ideatore più soddisfazioni morali che economiche. Infatti l'Alberini con il suo temperamento di scienziato, mentre era capace di fabbricare delle macchine, non aveva l'abilità necessaria per costruire su di esse un patrimonio. Lo spirito inventivo dell'Alberini (nato ad Orte, in provincia di Viterbo, il 14 marzo 1867), ebbe modo di manifestarsi qualche tempo dopo la sua assunzione all'Istituto Geografico Militare di Firenze, con la ideazione (1893) di un rivoluzionario procedimento fotolitografico per la stampa diretta su lastra di zinco, che eliminava la negativa fotografica del soggetto realizzando una economia del 90 per cento ed un rilevante risparmio di tempo. Tale procedimento veniva immediatamente adottato non solo dall'Istituto Geografico Militare, ma anche dalla Rete Ferroviaria Adriatica e da altri enti governativi. All'inventore vennero fatti molti complimenti, personaggi altolocati si congratularono con lui e tutto finì lì: qualche anno dopo, in occasione dell'Esposizione Internazionale di Fotografia tenutasi in Firenze nel 1899, gli venne assegnata una medaglia d'oro.

Nel 1894 (e non nel 1884 come ha scritto qualcuno) l'Alberini costruisce un primo apparecchio per la ripresa, la stampa e la proiezione di immagini che dovevano raggiungere l'effetto del movimento, ottenuto mediante una serie di rapidissime fotografie che consentivano di fissare appunto l'analisi della cinematica, mentre la loro successiva visione, sia diretta che mediante proiezione, ne dava la sintesi. Dopo una serie di esperimenti che, con esito felice, portarono al perfezionamento dell'apparecchio, da lui denominato « Kinetografo Alberini », l'inventore ne ottenne dal Ministero di Agricoltura Industria e Commercio « l'attestato di privativa industriale » (27 dicembre 1895, n. 40128 Reg. Gen.) a pochi mesi di distanza da quello dei fratelli Lumière (13 febbraio 1895), i quali,

bisogna pur dirlo, se lo precedettero nella corsa ai brevetti non ebbero però la sua intuizione creativa.

Nel 1897 l'Alberini mette a punto e brevetta il primo apparecchio che sia mai stato concepito al mondo per riprese a formato ridotto, con caricamento in piena luce: ossia la classica macchina da ripresa del cineamatore, che doveva costituire i prototipo di quei numerosissimi apparecchi prodotti in seguito in tutte le altre nazioni. Sempre in questo campo è ancora l'Alberini che brevetta la prima macchina cinematografica per ripresa su pellicola di maggiore grandezza, con fotogrammi multipli affiancati orizzontalmente in linee che si susseguono in senso verticale. Il brevetto fu ripreso da un altro italiano, lo Scheroni, nel 1925 ed è stato poi applicato dall'industria statunitense alle pellicole di 16 millimetri nel procedimento « Oneto Four » o « Fear Process ». Nel 1899 brevetta in Francia un « cinesigrafo perfezionato » (costruito con la collaborazione di Cappelletti e Ganucci-Cancellieri), presentato in un congresso della « Società Fotografica Italiana » di Firenze nei primi mesi del 1900.

L'applicazione pratica del cinema come spettacolo, da parte dei fratelli Lumière, lo straordinario interesse ch'esso suscitò in Francia, i primi fiorenti sviluppi dell'industria cinematografica d'oltre Alpe ad opera delle Case produttrici « Pathé » e « Gaumont », attirarono l'attenzione dell'Alberini, tanto che nel 1901 a Firenze egli apriva al pubblico la sala « Edison » per « proiezioni fisse ed animate »: « le films » avevano la durata di un minuto ed il prezzo del biglietto costava 20 centesimi. Lasciato definitivamente l'impiego e trasferitosi poco dopo a Roma, Filoteo Alberini inaugurava nel gennaio del 1904 il Cinematografo Moderno (lungheza m. 20, posti a sedere: 180). Successivamente il locale veniva sistemato in altra sede più vasta e più comoda (Portici Esedra), ove trovasi tuttora.

Scarseggiando tosto il materiale da proiettare, l'Alberini sentì la necessità e l'opportunità di produrre film in proprio. Messosi quindi in società con Dante Santoni, diede vita nel 1905 alla ditta « Alberini & Santoni, manifatture di soggetti e films cinematografici », con stabilimento in Via Appia Nuova (poi via Vejo) fuori Porta S. Giovanni in Laterano e con sede amministrativa in via Torino 96. Gli impianti erano costituiti da un fabbricato a due piani più un sotterraneo per le camere oscure, da un teatro di posa tutto in vetri di metri 21 × 12,50 e da un caseggiato ad uso laboratorio per la stampa, montaggio, preparazione delle didascalie, colorazione delle pellicole, sartoria, costruzione scenari, ecc., il tutto sistemato su di un'area di 2000 metri quadrati.

Il primo film prodotto dall'« Alberini & Santoni » fu La presa di Roma *(m. 250), fotografato, e forse anche diretto, dallo stesso Alberini, con Carlo Rosaspina (Vercelli 1853-Roma 1928), attore di teatro che fu già con la Duse, e Ubaldo Maria Del Colle (Roma 1883-1958) nel ruolo del tenente dei bersaglieri: pellicola nella quale « si è fatto tesoro dei più minimi particolari storici, desunti dai giornali e dalle cronache del tempo, con scenari riprodotti dal vero e azionati, per concessione governativa, da veri soldati delle varie armi e uniformi dell'epoca memoranda nella storia del risorgimento italiano » (dal « Bullettino della Società Fotografica » di Firenze, marzo 1906). A questo primo lavoro altri ne seguirono: un documentario sul terremoto in Calabria (1905), tre filmetti,* La malia dell'oro *(con partitura musicale espressamente scritta dal*

maestro Romolo Bacchini), Pierrot innamorato *(di Mario Caserini, con Fernanda Negri Pouget) e* Viaggio in una stella *(di Gaston Velle), tutti e tre del 1906 (nei quali non mancavano trucchi e sparizioni) e numerose comiche, tra cui* L'armonica misteriosa, La pila elettrica, Il pompiere di servizio, Il triplice appuntamento, *ecc. Le richieste superavano però le ridotte possibilità produttive del piccolo stabilimento e così l'« Alberti & Santoni » si trasformava (1° aprile 1906) nella Società Italiana « Cines », con capitale iniziale di 400.000 lire. Filoteo Alberini rimane ancora per un poco nella nuova Società, poi ritorna ai suoi studî preferiti, dedicandovisi completamente e con l'antica passione. Chiusa definitivamente la non lunga parentesi produttiva, nel 1907 brevetta la prima « pulitrice meccanica » per film che parecchi anni dopo venne largamente usata negli Stati Uniti. Nel 1910 viene registrato a suo nome un brevetto per un apparecchio cinematografico tescabile, nel novembre del 1911 un « nuovo apparecchio per la presa di fotogrammi cinematografici » (Francia, settembre 1912), sempre nel 1911 l'« autosteroscopio » (apparecchio per il quale non fanno bisogno lenti speciali per la visione stereoscopica) e nel 1912 presenta un apparecchio per la ripresa panoramica che nel 1914 perfezionerà. Nel modello originale, la pellicola negativa si spostava intermittentemente, in posizione curva, davanti ad un obiettivo girevole: con tale applicazione si veniva ad ampliare di molto l'angolo di ripresa, che poteva passare, con comodità, da 45 a 90 gradi. Nel 1926 perfezionerà ulteriormente questo sistema e ne cederà il brevetto (che porta la data del 27 luglio 1929) alla Società americana « Vitascope ». Con 40 anni di anticipo, Aberini aveva ideato un formato « cinemascope » (ma su pellicola larga e anamorfa) e un po' più tardi un « processo » completo analogo a quello del « Vistavision ». Le prime concrete applicazioni della « panoramica Alberini » si poterono ammirare nel film storico* Clemente VII e il sacco di Roma *(Guazzoni Film,* 1918-1919*) di Enrico Guazzoni e G. A. Sartorio, con Livio Pavanelli, Silvio Malinverni, Ida Magrini e Giuseppe Diaz Majone.*

Nel 1935, due anni prima del decesso, Filoteo Alberini aveva raggiunto, dopo i primi esperimenti, soddisfacenti risultati nella cinematografia stereoscopica, costruendo una « camera per la visione stereoscopica diretta » che conferiva un suggestivo effetto di rilievo alle immagini riportate su vetro smerigliato e una macchina da proiezione che dava, per trasparenza su di un altro vetro smerigliato, la presentazione stereoscopica delle immagini. Applicato in pratica questo sistema avrebbe dovuto avvalersi di due pellicole da proiettarsi contemporaneamente, una muta ed una sonora. Anche nei riguardi della cinematografia a colori, Alberini era giunto, negli ultimi anni della sua vita solitaria (era vedovo di Maria Pescucci), a degli ottimi risultati.

Il nome di questo audace pioniere, di questa bella figura di studioso, che ebbe la ventura di tenere a battesimo il cinema italiano, è indiscutibilmente associato a basilari invenzioni tecniche che hanno permesso alla settima arte di raggiungere le attuali invidiabili vette.

ROBERTO CHITI

I film

Nattvardsgaesterna

(*Luci d'inverno*)

R.: Ingmar Bergman - *s.* e *sc.*: I. Bergman - *f.*: Sven Nykvist - *scg.*: P. A. Lundgren - *mo.*: Ulla Ryghe - *int.*: Gunnar Björnstrand (Tomas Ericsson), Ingrid Thulin (Marta Lundberg), Max von Sydow (Jonas Persson), Gunnel Lindblom (Karin Persson), Allan Edwall (Algot Frövik), Olof Thunberg (Fredrik Blom), Elsa Ebbesen, Kolbjörn Knudsen - *p.*: Svensk Filmindustri - *o.*: Svezia, 1962 - *d.*: INDIEF.

Legittima, nella ricerca critica, è la individuazione delle radici da cui proviene un artista creatore, ed a proposito di Ingmar Bergman non è da escludere una provenienza che ha riferimenti abbastanza indicativi con la filosofia dell'angoscia: ma piuttosto che individuarla « sic et simpliciter » in Kirkegaard, come fa ad esempio Jacques Siclier nel suo « Ingmar Bergman » (Editions Universitaires, Paris, 1960) — e d'altronde il francese aggiunge che Bergman non ammette questa discendenza che « per via inconscia », facendo parte Kirkegaard della cultura comune in tutti i paesi scandinavi — noi preferiamo identificarla nella logica provenienza del Bergman — uomo di teatro oltre che autore di film — dai maggiori rappresentanti del teatro scandinavo: il norvegese Henrik Ibsen che inserì nel concerto europeo un teatro appena nato nel secolo XVIII con Ludwig Holberg, e lo svedese August Strindberg, considerato l'ispiratore dell'espressionismo. Non riteniamo indispensabile aggiungere, a questi nomi, anche quello del kirkegaardiano Kaj Munk, il danese autore di « Ordet », ché può essere considerato più indicativo in rapporto a precise opere di Dreyer e Molander; né quello di Selma Lagerlöf, sulle cui saghe trovarono appoggio — come è noto — tante opere fondamentali di Stiller e Sjöstrom.

« Accusato d'indeterminatezza e di oscurità; ma preciso e nudo fino allo scheletrico. Tacciato via via di aristocraticismo e di socialismo, di realismo e di simbolismo, di disprezzo delle esigenze tecniche e di schiavitù a coteste esigenze; d'immobilismo e di troppa predica moralista »: così ci presenta Silvio D'Amico il maggiore drammaturgo dell'ultimo ottocento, Ibsen, proveniente da una famiglia borghese, austera, religiosa. E potrebbe essere la stessa presentazione di un Bergman, il quale è come lui scontroso e soggetto alle mistiche suggestioni della esperienza religiosa. Non si dimentichi che Ibsen scrisse il « Brand » dopo aver visitato il mas-

simo tempio della cristianità, e fu definito, l'impeto creativo di quel momento, come « la rivelazione di San Pietro ».

Se in qualcosa Bergman si riallaccia ad Ibsen, altrettanti punti di contatto si possono vedere tra lui e Strindberg: spirito tormentato e finanche torbido, « circonfuso d'un alone grandioso ma sinistro », autore di drammi che esprimono « una spasimante giovinezza », poi una « straziata umanità », infine il tentativo, non raggiunto, di pervenire « ad una certezza religiosa che plachi il suo spirito » (D'Amico); « sensibile alle circostanze della propria vita angosciosa, patetica, dilaniata dalle contraddizioni, dalle incoerenze, dagli slanci e dai rinnegamenti, ma dapprima soggetto ai paradossi ed all'etica di Kirkegaard, da lui considerato come il San Giovanni Battista che ci mostrerà la via della verità » (Moussinac). Come Strindberg, Bergman non si stanca di ricercare una spiegazione del proprio tormento, delle sue allucinazioni, delle sue crisi mistiche; vuole entrare in comunicazione col mondo invisibile (*Come in uno specchio*); si interessa all'occultismo e alla magia (*Il volto*); è affascinato dal personaggio « donna » (che peraltro è vista da Strindberg con assoluta misoginia). L'epoca di «crisi mistica » del regista cinematografico si è accentuata da *Settimo sigillo* in poi, popolandosi di personaggi allegorici come nella « Via di Damasco » di Strindberg. Si accosta alla parabola cristiana come Strindberg in « Advent » (*Avvento*) e in « Pask » (*Pasqua*). Né mancano in entrambi le parentesi e le avventure ironiche e festose: ad esempio « Midsommar » (*Solstizio d'estate*) e *Sommarnattens Leende.* (Non mancano neppure in Ibsen, sol che si pensi a « Commedia dell'amore » e a « Peer Gynt »).

I « caratteri » di Ibsen, e anche quelli di Strindberg che ne fu un oppositore-continuatore, sono problematici. Anime inappagate come Brand, impegnate in dibattiti senza fine come i protagonisti di « Signorina Giulia » e di « Fadren » (*Padre*). Il loro cristianesimo è eterodosso, pavimentato di dottrine esoteriche. I problemi che li angosciano sono quelli dell'aldilà, della morte, della follia, della responsabilità umana. Li ritroveremo anche nel *Settimo sigillo,* nel *Posto delle fragole,* in *Come in uno specchio.* (Lo scrittore, padre della folle, in quest'ultimo film, ricorda il filosofo Almers, padre dell'infelice « piccolo Eyolf »).

Sono già sufficienti, gli elementi estratti da opere di Ibsen e Strindberg, per considerare d'un unico ceppo quel teatro e, almeno, l'ultima trilogia di Bergman: ch'egli definisce, intenzionalmente, composta di « film da camera », o « kammarfilm » (*Come in uno specchio, Luci d'inverno* o *I comunicandi, Il silenzio*) avvicinandoli idealmente agli atti unici che Strindberg concepiva per l'« Intima Teater » creato sul modello del Kammerspiele di Max Reinhardt (1906). I film da camera di Bergman sono quasi atti unici — tragedie in un atto — dove l'autore non esita a far prevalere la parola (si pensi alla sequenza della lettera, in *Luci d'inverno,* dove tale prevalenza è indiscussa); si valgono di pochi personaggi e d'un solo fatto, semplicemente esposto, frugato psicologicamente nei più riposti recessi dell'anima (e sono proprio i canoni tradizionali del « kammerspiel »); concentrati nel tempo e nello spazio, nella luce grigia del lungo crepuscolo svedese, con immagini che traducono momenti tipici di crisi interiori, in case, ville, o chiese isolate, vicino ad abetaie o in spiagge pietrose, confor-

memente al paesaggio scandinavo, e alla solitudine in cui l'uomo vi è obbligato. « Ecco come i pensieri possono vagare anch'essi, la sera, quando regnano l'oscurità e la solitudine » (Marta, sequenza della lettera, in *Luci d'inverno*). E ne esce una lirica fredda, rigida, che ricorda l'interpretazione che Slataper dette di Ibsen: « Poesia del sasso ».

Il problema religioso fu impostato dall'Ibsen in « Brand » che è più di un'opera teatrale. Alessandro De Stefani, nella cui traduzione è stata stampata in italiano dalla S.E.T. (1945), ha detto: « Ha della sinfonia beethoveniana, della Sacra Scrittura e della filosofia. È un ammaestramento scenico e supera spesso i confini dell'umanità stessa per diventare canto. Tutti i problemi etici che formeranno argomento singolo delle successive opere ibseniane qui sono proposti in un disegno generale programmatico e perfino tumultuoso, qua e là contradditorio, come se l'autore per un momento si accontentasse di enunciarli anziché risolverli. Brand è l'esaltazione della volontà, è l'illustrazione dimostrativa della filosofia di Kirkegaard. Si può dire che sotto il tema principale, fanatico ed eroico, smentito dalla gran voce che erompe dalla valanga col grido « Dio è carità », si allineino in successive fasi altri temi secondari, ciascuno dei quali predomina o attraverso una scena o attraverso un personaggio ». Non li ricorderemo tutti; ma impossibile dimenticarne almeno alcuni, proprio per le incidenze filosofiche e ideologiche che hanno sull'opera stessa del Bergman, il quale appare più legato allo Strindberg per la tecnica: che si parli di espressionismo (*Il posto delle fragole*) o di kammerspiel (la trilogia dei « kammarfilm »). E cioè: « l'uomo conquista per l'eternità solo quel che ha perduto; l'uomo deve tutto sacrificare alla propria vocazione quando ne sia ben sicuro; l'uomo non deve avere patteggiamenti, compromessi, ondeggiamenti, cioè deve essere integro e non frammentario; l'uomo deve pagare i debiti propri e altrui per un senso di suprema giustizia; Dio dev'essere adorato nella continuità delle opere, cioè nella vita, e non si può dividere il tempo e l'azione, parte alla vita, parte a Dio; il sacrificio dev'essere totalitario e lieto »; e così di seguito: dove appaiono, tra concetto e concetto, le tesi stesse di alcuni film del Bergman, specialmente di *Il volto,* di *Settimo sigillo,* di *Come in uno specchio,* ed ora di *Luci d'inverno,* specie là dove è reclamata nell'uomo (nel pastore Tomas, essere assolutamente fragile, come l'indica anche la sua febbre e la sua tosse) una purificazione integrale.

I temi del « Brand » — che più che mai mi sembrano alla base del problema religioso nelle arti drammatiche scandinave — furono affrontati dall'Ibsen dopo l'esame di coscienza, suo e dell'umanità, cui lo indusse il viaggio in Italia e il soggiorno a Roma. Nel « Brand » è la tragedia dell'assoluto. Il protagonista si sente sacerdote del Dio vero, e gli immola tutto, anche i suoi cari. Vuole ergergli un tempio più vasto e più degno che abbandona per poterlo adorare come Mosè, in ascesa mistica, nel solo tempio vero: la montagna. Ma una valanga gli crolla addosso e lo seppellisce. Chiede a Dio: « Rispondimi, nell'ora in cui la notte mi inghiotte. Basta tutta una volontà d'uomo per acquistare un filo di salvezza? » Una voce dominando il fragore e gli schianti gli risponde: « Dio è carità! »

V'è qui, nonostante momenti così distanti e vie così diverse, un qualcosa che avvicina Bergman al drammaturgo norvegese, sul piano di una

stessa ricerca. Anche per lui ogni stato d'animo è sospeso tra angoscia e speranza, come la vita lo obbliga ad un lungo inverno e ad una troppa breve estate. Anche per lui si fa imperiosa, e ineluttabile, la ricerca di Dio. Non vede possibilità di avvicinamento vero a Dio che attraverso l'amore, il quale solo gli permette di scorgere Dio « come in uno specchio » — secondo la parola di San Paolo. L'amore è inteso quale scala alla conoscenza di Dio nel primo dei tre « kammarfilm »: qualsiasi amore, si ricordi, anche macchiato d'incesto come accade per i fratelli Karin, la folle, e Minus: incompreso, irrealizzato, e spiritualmente sofferente. Il tema dell'amore torna in *Luci d'inverno,* con questi assiomi: « Dio è amore; l'amore è Dio; l'amore è fede nell'esistenza di Dio ».

Il colloquio con Dio prende le mosse da un fallimento, come uomo e come sacerdote, in Tomas; non si stabilisce invece con il pescatore, atterrito dalla minaccia atomica, che non vede altra soluzione ai suoi problemi che nel suicidio. Ma è una condizione, la sua, senza speranza: è ammalato d'una angoscia che è come lebbra e di cui non pensa nemmeno a liberarsi. Per il pastore, invece, è possibile ritrovare la strada, se l'esigenza della purificazione integrale verrà soddisfatta. Gli possono essere di giovamento le stesse parole di Dio che finora ha ripetuto quasi macchinalmente, senza fede, ma che — al primo barlume di luce — possono riacquistare anche per lui un senso nuovo e vero.

Il colloquio diretto con Dio è continuato in Bergman avendo preso le mosse da quello remoto di Brand. La domanda si fa non meno presente e disperata: « Signore, perché taci? Aiuta la mai fede debole! ». Si svolge nella medesima luce di disperazione e di angoscia anche se in Brand ogni impeto è dettato dalla volontà e dalla superbia, sentimenti e atteggiamenti che in Bergman non prevalgono mai. In Tomas manca proprio la volontà, e il suo atteggiamento rasenta l'indifferenza. Ci vuole un suicidio a farlo riflettere sul suo fallimento di uomo e di sacerdote.

Tomas non crede. È diventato pastore per tradizione familiare, non per vocazione. Sente crollare il suo mondo per la perdita dell'amore, quello della moglie e di Dio. Soltanto alla fine del film, messe a nudo le proprie debolezze — e avviene con l'aiuto di Marta che dice di amarlo, di Jonas che non riesce ad ascoltarlo, e perfino del suo collaboratore-oppositore, Algot, che gli ricorda la frase di Cristo: « Perché signore mi hai abbandonato? » — si sente che la verità comincia a farsi strada, qualcosa di nuovo comincia a germogliare.

Il film è costruito con poca azione: una funzione religiosa, dei dialoghi, una lettera, la notizia di un suicidio, Tomas che respinge Marta impietosamente, quasi brutalmente, finché non si crea la possibilità di un riavvicinamento. V'è una teatralità, nel testo, che pure si realizza con mezzi cinematografici così schietti da non consentire di collocarlo fuori della fenomenologia cinematografica. Le accuse di troppa lettrarietà, di cedimento al dialogo, non inquietano il regista: ché anzi mostrerà proprio nell'impianto del terzo film come il suo discorso può continuare anche senza dialogo: nel *Silenzio,* ove l'azione si svolge nella sconosciuta città di Timoka, nella quale gli abitanti *non sanno parlare.*

La ricerca del regista continuerà verosimilmente, anche qui, sull'anima e sulla sua eterna solitudine: sull'esistenza non dell'uomo, ma di Dio. Suo as-

sunto è sempre stato — e lo è ancora — di attirare il pubblico verso le questioni dello spirito, giacché ritiene che l'indifferenza per tali questioni sia pericolosa, e deformante. Il tema della fede è sempre trattato con impegno teologico, psicologico e filosofico: che ne dia pretesto lo scrittore David estraneo ai propri figli (*Come in uno specchio*), o un pastore solo e smarrito, non ascoltato e quasi abbandonato dai suoi fedeli (*Luci d'inverno*), in una crisi profonda che non può risolversi che in un riavvicinamento a Dio.

È l'eterna solitudine dell'anima — preoccupazione costante degli autori nordici — e ritorna d'obbligo una citazione del « Brand »: « Prima l'inverno della legge e poi il sole d'estate mandato dal cielo! Fino ad oggi io sono stato la tavola di pietra sulla quale il Signore scrive. D'ora innanzi il poema della mia vita scorrerà ricco e ardente. Il ghiaccio si scioglie: io piango, le ginocchia mi si piegano e io posso pregare! ».

Si possono vedere in *Come in uno specchio* e in *Luci d'inverno* di Bergman momenti « autobiografici » di crisi — anche l'opera di Ibsen e di Strindberg è tutta una « confessione »! — come già la vedemmo in *8 ½* di Fellini (regista per cui Bergman ha sempre confessato un grande interesse). Ma se nel regista italiano era da indicare, in un certo modo, una crisi creativa, che riguardava un uomo, ma non l'umanità, in Bergman la crisi è molto più grande: e coinvolge anche noi, come non avviene che limitatamente in *8 ½*. È cioè una crisi di fede, non di vitalità, di filosofia universale, non uno smarrimento privato; religiosa, cioè non individuale.

MARIO VERDONE

Il Gattopardo

R.: Luchino Visconti - *s.*: dal romanzo omon. di Giuseppe Tomasi di Lampedusa - *sc.*: Suso Cecchi D'Amico, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Enrico Medioli, L. Visconti - *f.*: Giuseppe Rotunno - *m.*: Nino Rota - *scg.*: Giorgio Pes - *c.*: Piero Tosi - *mo.*: Mario Serandrei - *int.*: Burt Lancaster (Principe Don Fabrizio Salina), Claudia Cardinale (Angelica), Alain Delon (Tancredi, nipote del Principe), Rina Morelli (Maria Stella, moglie del Principe), Paolo Stoppa (Don Calogero Sedara), Romolo Valli (padre Pirrone), Lucilla Morlacchi (Concetta), Ida Galli (Caterina), Pierre Clementi (Francesco Paolo), Carlo Valenzano (Paolo), Anna Maria Bottini (la governante, mademoiselle Dombreuil), Giuliano Gemma (generale garibaldino), Mario Girotti (conte Cavriaghi), Serge Reggiani (Don Ciccio Tumeo), Brock Fuller (il piccolo principe), Ivo Garrani (il gen. Pallavicino), Leslie French (Chevalley), Ottavia Piccoli (Caterina), Lola Braccini, Marino Masè, Tina Lattanzi, Howard N. Rubien, Marcella Rovena, Rina De Liguoro (principessa di Presicce), Valerio Ruggeri, Carlo Lolli, Vittorio Duse, Carmelo Artale, Alina Zalewska, Olimpia Cavalli, Rosalino Bua - *p.*: Titanus-S.N. P.C.-S.G.C. - *o.*: Italia-Francia, 1963 - *d.*: Titanus.

Pochi cineasti riescono, come più volte è accaduto a Visconti, a restare, nella traduzione cinematografica di una opera letteraria, sul livello del testo d'origine, o magari anche a superarlo. Luchino Visconti ha potuto far tanto nei suoi film, come più volte è avvenuto, ma anche nelle sue stesse regìe teatrali, e si potrebbe ricordare quale esempio « Peccato che sia una sgualdrina » di John Ford. Il suo *Gattopardo,* al confronto, in nulla la cede al testo originale; resta sempre sullo stesso piano di dignità artistica; ma a momenti ne è dilatazione sontuosa, come il « ballo » che prende ventotto pagine nel libro e che nel film dura quaranta minuti; talché anche una sola

frase, e persino una sola indicazione del romanzo (« il salone rococò », pagina 17, « le scimmiette sui poufs », pag. 266, « una cameretta trascurata: in essa era disposta in bell'ordine una ventina di vasti pitali », pag. 278) diventano nel film spinta per una raffinata composizione, e perfetta immagine. Non c'è da fare baratto tra pagina letteraria e inquadratura: ambedue rimangono sullo stesso nobile livello di resa espressiva, anche perché questa volta — come non era accaduto con Cain o Boito — l'autore ha accettato di restare in soggezione alla fantasia del Tomasi di Lampedusa: che è forse l'unico atto di umiltà del Visconti di cui si abbia notizia. Una sola, e fondamentale, la differenza: che il libro resta, così com'è, inattaccabile ed imperituro; mentre è la pellicola che non è eterna, e rimane nel pericolo di deteriorarsi e di distruggersi, giacché, come ha detto una volta René Clair, non è — ahinoi — almeno fino ad ora incorruttibile: soggetta alla erosione della proiezione, alla alterazione chimica, all'offuscamento del tempo.

Il film arriva alla compostezza del linguaggio classico. Confrontato con il contemporaneo *8 ½* sembra, è vero, limitato a una rimeditazione del passato, ma quanto paziente, solenne, evocatrice senza errori, mentre il film di Fellini è, con diversa generosità, tutto proiettato verso il futuro, con audacia e rischio personale. Si direbbe, l'uno, concludere fastosamente un periodo di storia della regìa cinematografica, così come evoca in sintesi un periodo della storia della Sicilia borbonica — liberata da Garibaldi, tradita dai piemontesi (l'interpretazione è particolarmente cara al Visconti), rimasta arretrata proprio dopo aver vissuto un momento di grande speranza —; e l'altro, proteso formalmente verso l'avvenire, in una fase di grande apertura cui anche altri, ma non molti, e con differente visione del mondo, contribuiscono.

È, quanto a stile, come un composto affresco del Veronese rispetto a Bosch. Si faccia mente ancora — per alludere a differenze sostanziali — a un racconto del Goethe (« La bella Genovese » ad esempio) e al canzoniere di Heine. Pur non lontano dalle esperienze di *Notti bianche* e del *Lavoro* (ma allora anche di « Come le foglie » e della « Locandiera », ché — va ripetuto — non si dovrebbe mai considerare staccato Visconti regista di teatro da quello di cinema) il film si riallaccia più chiaramente a *Senso*. V'è una chiave figurativa, nel *Gattopardo,* come v'è nel film tratto dal racconto di Boito. Se il Fattori può essere buon suggeritore nella sequenza di Custoza, altrettanto lo sono il Toma e il Lega nel paesaggio e nella umanità aristocratica del Gattopardo. (Nella « Locandiera » — per insistere sulle particolari tendenze figurative del Visconti — è giocoforza rimandare a Morandi).

Una ricchezza che è tutta propria dei film di Visconti (basti pensare al laboratorio dei tappeti di *Notti bianche,* ma anche alle case « meridionali » di *La terra trema* e di *Rocco e i suoi fratelli*) va considerata negli arredamenti. Sono così meticolosamente composti che diventano parte del linguaggio del regista (come avveniva in Von Sternberg). E le tendine ricamate di casa Salina, mosse dal vento, acquistano — come in Pabst — un valore tutto particolare, che da formale diventa sostanziale. Lo stesso potrebbe dirsi dell'abitazione di Franz Mahler in *Senso.*

È da credere che il cinema non abbia mai avuto, e non l'avrà forse più d'uguale intensità, una facciata così

lucente: dove una tavola apparecchiata o la stanza del Rosario arrivano a una particolare perfezione di quadro.

Gli episodi che si fanno più ricordare, e ammirare, sono quello della partenza di Tancredi, quello del trasferimento e dell'arrivo a Donnafugata (con la esecuzione in chiesa dell'« Amami Alfredo », suggerita dallo stesso libro), quello del ballo a casa Ponteleone, dove dice più di quel che non sia lo stordimento momentaneo di Don Fabrizio. Ci sono piaciuti meno quello della caccia, che ci è sembrato anche un pò lungo, e verboso più del necessario — non dimentichiamo che arriva quasi a metà di un film che durerà più di tre ore — e dove non siamo disposti — come mai ci è avvenuto — ad entusiasmarci del contributo interpretativo del Reggiani; e quello della fuga di Angelica, disturbata, è la parola, dalla presenza del biondino (Cavriaghi) amico di Tancredi.

Visconti ha raggiunto nel *Gattopardo* la perfezione della sua espressione perché vi ha impegnato tutto sé stesso, anche autobiograficamente: nel campo cioè che è la forza stessa di altri registi (Fellini, ad esempio). La gelida contemplazione, la volontarietà del «fare spettacolo », il calcolo degli effetti che è più palese in altri film, qui sono superati dalla partecipazione personale. In fondo, il Gattopardo può essere anche lui, Visconti. Un uomo la cui esperienza, la cui cultura, la cui saggezza, anche, consentono — come al saggio principe di Salina — di *sapere*. Ed ecco la sua sentenza su una famiglia, su una categoria, su una generazione, su un periodo storico. V'è un disfacimento in atto, un cambiamento ineluttabile, la decadenza di tutta una società nobile e altera — cui lo stesso Visconti appartiene — e il cosciente aristocratico li registra senza perplessità, senza ipocrisia, senza nemmeno rimpianto che non sia situato proprio nel fondo del suo spirito, laddove non arrivano le onde del tempo presente, ma gli echi di un passato conosciuto, esistito, apprezzato, e, ormai, eliminato dalla coscienza della realtà.

Il quadro storico non evita — per un uomo *engagé* come Visconti — qualche forzatura. Visconti insiste sul concetto della rivoluzione tradita soprattutto attraverso Tancredi, il cui credo è inequivocabilmente reazionario, allorché afferma che « tutto deve cambiare perché nulla cambi ». E il regista arriva a far sentire gli echi della fucilazione dei disertori, mentre a Ponteleone si balla, ciò che nel libro non accade. V'è una certa aggressività anche nella presentazione degli ufficiali piemontesi, col loquace colonnello Pallavicino, che il principe « non ritiene in fondo un imbecille », ma qualcosa di un giudizio negativo non intende certamente togliergli.

Altrettali forzature ideologiche aveva avuto *Senso,* tanto che non erano passate inosservate. Filtra nell'uno e nell'altro film la stessa aria verdiana, per cui il *Gattopardo* non può dirsi estraneo ai modi del melodramma. Visconti ha voluto fare melodramma in *Senso,* dandocene la chiave nella stupenda sequenza al Teatro La Fenice, come nel *Gattopardo*: e ci ha restituito anche, durante il ballo, un valzer inedito del musicista (nel contesto di un appropriato commento musicale affidato a Nino Rota) mentre a Donnafugata si suona, in chiesa, e lo abbiamo già ricordato, la « Traviata ».

L'orma di Verdi è frutto di una scelta ragionata, per il conferimento di uno stile alla regìa, come — in una messinscena tatrale — Visconti svolge il tema « alla settecentesca » per una presentazione dell'« Oreste ».

Nel confronto tra *Senso* e *Gattopardo* per noi guadagna senz'altro quest'ultimo film. *Senso* è più gelido, più volontariamente polemico, in un certo modo più sinistro e cattivo (e Visconti non lesina quando si esprime con cattiveria). La sceneggiatura del *Gattopardo* (cui hanno contribuito, oltre la Suso Cecchi D'Amico, che era già stata collaboratrice di *Senso,* anche Festa Campanile, Franciosa e Medioli) è più calda, si direbbe affettuosa: forse il principe di Salina è l'unico uomo in errore, circonfuso di splendida decadenza, in un'epoca di rivolgimenti fruttuosi e di reazioni ritardatrici, minacciato da una morte non lontana, cui Visconti è disposto a perdonare. L'affetto sincero — per la prima volta da lui impiegato in una creazione artistica — riesce immensamente più efficace della espressione tagliente. È una rivelazione che Visconti ci ha dato, nel film, e che forse ha dato anche a sé stesso. Un modulo che forse avrà occasione di riprendere, e che a noi personalmente non dispiace.

Abbiamo detto della nostra ammirazione per il film, nel suo insieme, ed ora vorremmo dire del protagonista Lancaster. Rare volte ci è capitato di vedere un attore così calato nella parte da fare tutt'uno col personaggio. E non si tratta del « tipo » che naturalmente diventa personaggio: ma dell'attore, di volta in volta, *gangster, cow-boy,* « corsaro dell'isola verde », *kentuckiano,* acrobata, *marine,* « mago della pioggia », prof. Janning (*Vincitori e vinti*), « uomo di Alcatraz », che qui è perfetto Principe di Salina e autentico aristocratico siciliano, profondo conoscitore e interprete del personaggio descritto dal Tomasi di Lampedusa. Il risultato è più importante appunto per la varietà dei tipi che Burt Lancaster ha interpretato nella sua carriera: e il film lo fà avvicinare, da acrobata che era, da perfetto interprete di film d'azione quale è stato specialmente al principio della sua carriera, ai maggiori attori dello schermo: ai Laurence Oliver, Alec Guinness, Max von Sydow, Nikolai Cerkassov. Nella complessa galleria del racconto lampedusiano è solido e grandioso, rilucente — qualcuno ha detto — come un Re Sole. Gli stà vicino, con pari resa, per vigore plastico, forse un solo personaggio, che sovente vediamo a colloquio con lui: Don Pirrone, cioè, il consigliere, confessore e aio di casa Salina, impersonato da Romolo Valli.

Delle altre figure che compaiono nel film ci sembrano buone, ma non eccezionali, le creazioni di Paolo Stoppa e di Serge Reggioni: regolari, insomma, sulla linea delle loro prestazioni migliori. Delle donne, la « bambina invecchiata » moglie del Principe (Rina Morelli) è quella che Visconti comprende di più. Meno sensazionale ci appare Angelica, ossia Claudia Cardinale, stupenda creatura dai mezzi espressivi peraltro limitati, di cui arriva un pò estranea anche la famosa « risata ».

Bravi senza limitazione ci sono apparsi, dopo Romolo Valli, aiutato da un certo impinguimento a comporre anche come volume la figura del prete, Ivo Garrani nella parte del loquace colonnello Pallavicino, e Leslie French in quella del Cavaliere Chevally. In Alain Delon, peraltro ben diretto, stentiamo a vedere l'attore giovane di grandi possibilità di cui sembra certo il Visconti. I momenti scialbi nella sua recitazione non mancano. È come un rondoncino, al cospetto dell'aquila.

All'operatore Giovanni Rotunno va il merito di aver portato sullo schermo i colori della Sicilia, schietti e squillanti come non si erano visti mai: la Sicilia verde dei giardini e della Conca

d'oro, colorita negli interni delle abitazioni signorili, rossa della impresa garibaldina, dorata e polverosa delle estati torride, dei campi e delle strade: dove hai le sensazioni plastiche che sanno dare le miniature, la pittura dei carretti, l'architettura barocca, le trine, il giardinaggio, e la natura sicula nel suo fulgore.

MARIO VERDONE

Una storia moderna - L'ape regina

R.: Marco Ferreri - *s.* e *sc.*: Raphael Azcona e M. Ferrari, con la collab. di Diego Fabbri, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, da un'idea di Goffredo Parise - *f.*: Ennio Guarnieri - *m.*: Teo Usuelli - *scg.*: Massimiliano Capriccioli - *c.*: Luciana Marinucci - *mo.*: Lionello Massobrio - *int.*: Marina Vlady (Regina), Ugo Tognazzi (Alfonso), Walter Giller (padre Mariano), Achille Majeroni (zia Mafalda), Linda Sini (Madre Superiora), Igi Polidoro (Igi), Riccardo Fellini (Riccardo), Pietro Tattanelli (zio Don Giuseppe), Vera Ragazzi (zia Jolanda), Melissa Drake (Maria Costanza), Sandrino Pinelli (fidanzato di Maria Costanza), Mario Giussani (conte Ribulsi), Teo Usuelli, Elvira Paolini, Edvige Rocco, Jacqueline Perrier, John Francis Lane, Ugo Rossi, Luigi Scavran, Polidor (frate Lorenzo) - *p.*: Henryk Chroscicki e Alfonso Sansone per la Sancro Film-Fair Film / Marceau-Cocinor – *o.*: Italia-Francia, 1963 - *d.*: Incei Film.

Venendo dopo *El pisito* (1958), *El cochecito* (1960) e l'episodio *L'infedeltà coniugale* (1961) de *Le italiane e l'amore*, l'ultimo film di Marco Ferreri può avviare ad un discorso un po' più approfondito intorno alla effettiva o presunta personalità di questo singolare regista italiano che deve gran parte della sua formazione ad un particolare clima assorbito in terra spagnola, ove appunto ha realizzato i suoi primi tre film (tra i due da noi ricordati va compreso anche *Los chicos*, del 1959, che però non conosciamo, ma che a testimonianza dell'autore stesso sarebbe da considerare come un'esperienza del tutto minore).

Di lui si cominciò a parlare in termini generalmente elogiativi dopo l'apparizione di *El cochecito*: vi fu chi intravvide, dietro la non celata sgradevolezza del suo argomento, dietro il nero umorismo di una rappresentazione meglio adatta ad essere riguardata con ben più manifesti sentimenti pietosi, addirittura il risultato di una « stupenda satira del franchismo ». In realtà, ciò significava calcare un po' troppo la mano, ché non si trattava nemmeno di satira vera e propria, ma più semplicemente di un macabro « grottesco ». Non poté comunque lasciare indifferenti, in quel film, dietro le sue eccessive spinte gratuite, una certa efficace penetrazione di un mondo piccolo-borghese, alimentato di meschinità e di egoismi e di un'estrema angustia spirituale. Si trattava, oltre tutto, di una realtà e di un costume ben localizzati, tanto che sorprese, in un italiano da non molto tempo trapiantato in Spagna, un tale grado di capacità di osservazione oltre che di assimilazione di certi estri intellettuali caratteristici di una specifica tradizione culturale iberica che rimanda, almeno, a un Valle Inclan e, per il cinema, a Buñuel.

El cochecito manifestava anche, in Ferreri, una indubbia coerenza di discorso e di interessi: il precedente *El pisito*, che riguardava le vicende di un impiegatuccio il quale si induce a sposare una vecchia ottantenne per ereditarne l'alloggio ove potersi poi sistemare con la vera amata, si muoveva su un'identica direttiva di grottesco, più che doloroso, cinismo.

L'ape regina, a sua volta, non tradisce queste premesse. Vedremo perché essa risulti un'opera anche più modesta di *El cochecito.* Resta il fatto, però, che essa rispecchia l'identità di interessi di un « autore » in una abbastanza lucida progressione. Nella storia de *L'ape regina,* in questa impietosa denuncia di un concetto aberrato dell'istituto del matrimonio come conseguenza di un culto spropositato, e in definitiva comodo, di princìpi cristiani intesi soltanto in senso formale, in questo tentativo di analisi di un gelido animo femminile precluso ad ogni stimolo sentimentale, nella rappresentazione dell'ambiente gretto e incomunicante in cui esso è calato, si respira lo stesso clima dei precedenti film di Ferreri, benché questa volta si tratti di un film italiano localizzato in Italia. Non v'è dubbio che la tesi che agita ha uguale diritto di cittadinanza in Italia come in Spagna, tali sottoboschi cattolici essendo una prerogativa comune ai due paesi. Ma l'identità di concezione dei film di Ferreri — eccettuato *L'infedeltà coniugale* — non si ferma qui: anche *L'ape regina* si rifà — oserei dire più degli altri — a succhi culturali più vicini alla tradizione iberica che alla nostra: si pensi, oltre ad un gusto per il macabro quasi sempre fine a se stesso, alle frequenti mescolanze del sacro col profano, ai facili atteggiamenti irriguardosi nei confronti delle sovrastrutture del cattolicesimo che sottintendono un'ossessiva componente religiosa, all'indugio compiaciuto sul particolare sgradevole, e insomma a tutta una serie di contrapposizioni allusive della vita con la morte, per concludere che la storia de *L'ape regina* sarebbe stata più consonante, oltre che maggiormente meritevole per valore di denuncia, se ambientata in terra di Spagna piuttosto che a Roma.

A questo punto sorge spontanea la convinzione che nei film diretti da Marco Ferreri abbia un peso determinante la presenza, in qualità di scenarista, di Raphael Azcona (un giovane scrittore che per vari anni ha lavorato alla redazione di « La Codurniz », il più vivace e, entro limiti comprensibili, battagliero giornale umoristico spagnolo) e che il contributo del regista alla realizzazione non vada molto oltre la semplice esecuzione, sia pure non disgiunta da doti non trascurabili, come possono essere quelle di un assimilatore, non del tutto indifferente, di determinati postulati espressivi. Tale convinzione viene poi rafforzata constatando che la più anonima e inutile regia di Ferreri è quella prestata alla vicenda de *L'infedeltà coniugale,* la sola ideata senza il contributo di Azcona.

Si è accennato anche alle maggiori debolezze de *L'ape regina* rispetto agli altri film di Azcona e Ferreri. Esse consistono negli scompensi fra le intenzioni satiriche degli autori ed i risultati quasi sempre semplicemente farseschi, o facilmente ironici, ai quali invece sono pervenuti. Della satira il film non raggiunge mai la levità, per difetto d'invenzioni che rendano più corposi e meno schematici i due protagonisti e le loro situazioni. Se l'atteggiamento impietoso può essere giustificato nei confronti di Regina, della sua animalesca ansia divoratrice, del suo sfogo irriflessivo che le preclude ogni stimolo affettivo ed ogni desiderio di vera comunicazione, non lo è nei confronti di Alfonso, la vittima, che ci appare altrettanto arido di umanità (sia pure in un senso diverso), quasi afflitto da un complesso masochistico, tanto da non riuscire a suscitare nello spettatore un reale interesse alla sua sorte. La crudeltà programmatica con cui vengono riguar-

dati personaggi ed ambienti finisce, insomma, col renderceli estranei. Tale estraneità viene inoltre accentuata dal frequente ricorso ad allusioni e ammiccamenti, spesso di gusto grossolano e talora oscuri, dalla mancanza di uno sviluppo organico del racconto (già avvertita nella sceneggiatura originale e ulteriormente aggravata dalle mutilazioni apportate al film dopo i noti incidenti censorii), dal giuoco troppo meccanico, ricercato e in definitiva gratuito, in cui si ripete con insistenza il contrasto vita-morte.

LEONARDO AUTERA

L'attico

R.: Gianni Puccini - *s.*: Ennio De Concini, da un'idea di Giuseppe Vari e Stefano Ubezio - *sc.*: E. De Concini, Bruno Baratti, Mino Guerrini, Eliana De Sabata, G. Puccini - *f.*: Marcello Gatti - *m.*: Piero Piccioni - *scg.* e *arred.*: Giovanni Checchi - *mo.*: Mario Serandrei - *int.*: Daniela Rocca (Daniela), Tomas Milian (Claudio), Walter Chiari (Gabriele), Mary Arden (Gunilla), Gino Pernice (Ughetto), Lilla Brignone (la baronessa), Jean-Jacques Delbo (padre di Gabriele), Philippe Leroy (Tommaso), Mimmo Poli (il dottore), Eleonora Rossi-Drago (in una breve apparizione) - *p.*: Galatea-Coronet / Lyre Cinémat. - *o.*: Italia-Francia, 1963 - *d.*: Warner Bros.

Gianni Puccini, l'autore de *L'attico,* è da anni, ormai, un regista nuovo, un regista giovane, un regista intelligente, spiritoso, dinamico, attento alla satira di costume, e così via: tutto un po' fra virgolette, questo, tutto un po' per definizione, ma in fondo con una consistente parte di verità, come succede in questi casi. Resta il fatto, comunque, che passano gli anni e i film, e le definizioni che si possono avanzare su Puccini sono ancora quelle, le cose da mettere in evidenza sempre le stesse. Il giudizio, in sintesi, è ancora su di un piano d'attesa, alcuni film del passato sono interessanti, ma la fiducia che si presta al futuro dell'autore è soprattutto teorica e sulla parola, in vista di qualcosa che deve ancora avvenire, nei fatti e nei film.

Puccini è attento e preparato ai problemi teorici del cinema, la sua prima attività e la sua prima natura furono, come è noto, di critico cinematografico d'« avanguardia », per quanto allora era possibile nel « Cinema » d'anteguerra; ed egli è stato, fra l'altro, tra gli sceneggiatori di *Ossessione.* Il suo esordio nella regia è legato al nome di Nanni Loy, ed essi infatti firmarono insieme il loro primo film, *Parola di ladro.* Loy — si discutano più o meno il suo rigore ideologico, il suo storicismo — è comunque ormai al di sopra degli elogi di stima e ha una propria precisa personalità di narratore, alla quale (*Un giorno da leoni* e *Le quattro giornate di Napoli*) va riconosciuta anche una evidente consequenzialità tematica. Puccini — si può ricordare ancora *L'impiegato,* tra l'altro una delle prime interpretazioni importanti di Nino Manfredi — è rimasto invece un autore della « media », artigianale e onesta, che nel nostro cinema scarseggia e che ha in sé una viva responsabilità industriale, organizzativa, spettacolare, ma non si è mai imposto con una autonomia e una presenza lucide e scoppiettanti. Il confronto con Loy, è chiaro, deriva proprio dalle origini in comune dei due registi, e non è una base critica fondamentale. Comunque non si può fare a meno di rilevare che i film di Puccini sono tuttora allo stato di « promessa », una promessa che ormai si ripete, quasi uguale a se stessa, a ogni film.

A ben guardare, *Parola di ladro* o *L'impiegato* non sono affatto né peggiori né meno polemici né meno sar-

castici de *L'attico,* di oggi. A ben guardare ... e anche a guardare più frettolosamente, in verità, non c'è nulla, ne *L'attico,* che già non fosse nei film precedenti; e, oltre a quelli citati, ricordiamo *Il marito* (un'altra collaborazione con Loy), mentre meno importanti sono *Carmela è una bambola, Il nemico di mia moglie* e *Il carro armato dell'8 settembre,* addirittura equivoco sul piano ideologico.

E allora? Non rimane che considerare *L'attico* in sé, nei suoi pregi e nelle sue manchevolezze: un film, in fin dei conti, su cui non c'è molto da dire. Somiglia a *La parmigiana* di Pietrangeli: quello favorito da un'interprete più adatta al ruolo — Catherine Spaak, qui Daniela Rocca —, da una indimenticabile caratterizzazione di Salvo Randone — fra gli attori nello stesso tempo più misurati e più estrosi —, da un certo attento quadro della vita di provincia, anche se con molti difetti, per conto suo; questo con una più sentita esigenza polemica, con una maggiore volontà di denunciare i pericoli e i danni dell'arrivismo di certa gioventù d'oggi, e le illusioni malefiche che una sbandierata agiatezza crea nella sensibilità di chi non ha forza d'animo sufficiente per rispondere prima di tutto alla propria coscienza. Sotto altri aspetti i personaggi protagonisti dei due film si somigliano; è la storia, in fondo, di due ragazze di provincia che a Roma vogliono trovare e vogliono avere la ricchezza, l'una perdendo del tutto, e con malizia, la propria onestà, battendo strade, appartamenti e marciapiedi; l'altra cercando una « sistemazione » a ogni costo, che nella ipocrisia di una situazione apparentemente pulita le consenta di realizzare il sogno dell'« attico », il simbolo di una concreta agiatezza materiale. Tuttavia, proprio le differenti prospettive morali in cui i rispettivi racconti si articolano conducono a mutamenti via via sempre più evidenti, che incidono sullo stile di ciascuno dei due film.

Non vogliamo insistere su un raffronto che non è sostanziale, ma è indubbio, in ogni modo, che *La parmigiana,* con tutti i limiti che gli riconosciamo, è di ambizioni più ristrette ma, come spesso (e magari non gloriosamente) succede, è anche più accettabile, sul piano del colore e del divertimento. La « tesi », invece, raggela *L'attico* fin quasi dalle prime battute. La volontà di una dimostrazione è vidente, e nello stesso tempo non del tutto originale; il discorso si svolge, quindi, verso direzioni obbligate, in cui i momenti comici e quelli drammatici, gli intenti moralistici e ammonitori e quelli più prettamente spettacolari non si fondono e non si armonizzano. Il fatto è che manca, a *L'attico,* malgrado tutto, proprio una linea armonica di racconto e di unità narrativa. Sembra tutto chiaro, fin dall'inizio, e in un certo senso lo è; quello che il film vuol dire — che vorrebbe dire — è evidente. Ma poiché perfino un teorema geometrico, per essere convincente ed efficace, deve essere dimostrato e deve essere logico, altrettanto logico e fluido — è elementare — deve essere un film.

Puccini non ha invece, qui, una propria forza di convincimento, e non ha uno stile. I caratteri dei suoi personaggi — oltre quello femminile, i quattro uomini che sono le quattro tappe verso la conquista dell'attico — sono quasi sempre approssimativi e risaputi (e non è estranea, a questo risultato, anche l'insufficienza degli interpreti); l'*amaro* di un racconto che procede a strappi e a avvii successivi, e che va avanti un po' casualmente sul filo dell'improvvisazione, è assai spesso nascosto sotto uno strato amor-

fo di luoghi comuni e di banalità. La seconda parte del film è certamente più agile e più serrata, più chiara nei valori e nei significati; ma non raggiunge mai vette del tutto persuasive, a meno di singole notazioni acute e pertinenti, di alcuni felici e graffianti momenti.

È il film, in sostanza, che è mancato ai suoi scopi, e così il discorso ritorna alle origini, a quanto Puccini non abbia tenuto fede alle proprie promesse di approfondimento, ai propri impegni di rigore e di attenta introspezione psicologica e morale. *L'impiegato,* e anche *Il marito* e *Parola di ladro,* scattavano assai di più su ogni piano, sia di qualità che di documentata e pregnante analisi polemica. Il loro autore può forse trovare ancora, in sé stesso, la forza per una scelta che sia logica conseguenza di una qualificata personalità.

GIACOMO GAMBETTI

Billy Budd

(*Billy Budd*)

R.: Peter Ustinov - *s.*: dal romanzo « Billy Budd, Foretopman » di Herman Melville e dal dramma di Robert Chapman e Luis O'Coxe - *f.* (Cinemascope): Robert Krasker - *m.*: Anthony Hopkins - *scg.*: Don Ashton, Peter Murton - *mo.*: Jack Harris - *int.*: Robert Ryan (Claggart), Peter Ustinov (capitano Vere), Terence Stamp (Billy Budd), Melvyn Douglas (il Danese), Paul Rogers (I° luogotenente Philip Seymour), John Neville (II° luogotenente John Ratcliffe), Ronald Lewis (Jenkins), Lee Montague (Guaìto), David McCallum (luogotenente Wyatt), John Meillon (Kincaid), Thomas Heathcote (Payne), Cyril Luckham (Hallam), Niall McGinnis (capitano Graveling), Ray McAnally (O'Daniel), Robert Brown (Talbot) - *p.*: Peter Ustinov per la Anglo Allied - *o.*: Gran Bretagna, 1961-62 - *d.*: Rank.

Sulle trascrizioni drammatiche di opere letterarie incombe sempre un sospetto di illegittimità o, per lo meno, di inutilità. Italo Svevo le definì « una nuova magagna » del teatro: e scriveva sull'« Indipendente » triestino del 1882. Da allora l'opinione della critica sul problema non è affatto mutata, ma questo non impedisce che si continuino a proporre al pubblico, con varia fortuna, romanzi rielaborati per la scena, per lo schermo e per il video. Nei casi migliori, cioè quelli giustificabili con ragioni che esulano dalla pigrizia e dalla speculazione, la spinta ad adattare un romanzo nasce dal desiderio di verificarne i valori in quella specie di lettura collettiva che è uno spettacolo. Può accadere, a volte, che una simile operazione sveli la validità o l'attualità di un testo o di una particolare maniera di leggerlo. Questo ci sembra il caso del « revival » melvilliano intorno agli anni cinquanta, affidato soprattutto a una serie di fortunate rielaborazioni drammatiche del breve romanzo postumo « Billy Budd », terminato dall'autore di « Moby Dick » pochi mesi prima della morte (1891).

L'opera « Billy Budd » di Benjamin Britten (un prologo, quattro atti e un epilogo su libretto di E. M. Foster e W. E. Crozier) andò in scena al londinese Covent Garden nel dicembre del '51, con immenso successo; nel medesimo anno Broadway aveva acclamato una riduzione drammatica del libro a cura di Robert Chapman e Luis O'Coxe, con Dennis King nella parte del capitano Vere e Charles Nolte in quella del gabbiere protagonista. Lo stesso Nolte, salutato dalla critica come una rivelazione, ripeté il suo successo in una versione televisiva dello spettacolo, nella serie *Schlitz Playhouse* della CBS (11 gennaio '52). *Billy Budd* tornò sul video americano, questa vol-

ta nell'interpretazione di Don Murray, il 12 maggio 1959, ancora sulla rete CBS, nel *The DuPont Show of the Month.* Al copione di Chapman e O'Coxe si rifà infine Peter Ustinov, interprete (nella parte di Vere) e regista della versione cinematografica.

La nostra generazione, che ha imparato ad amare il « baleniere letterato » attraverso l'edizione Frassinelli di « Moby Dick » curata da Pavese, non ha bisogno di incoraggiamenti particolari alla lettura di Melville. I grandi temi morali immersi nella dimensione dell'avventura marinara, l'afflatto biblico, l'anima moderna, in breve la natura composita della scrittura melvilliana ce l'hanno resa familiare fin dai tempi mitologici di « Americana » e del « Billy Budd, gabbiere di parrocchetto, e ciò che gli accadde nell'anno del grande ammutinamento », tradotto da Eugenio Montale. Ci spieghiamo, tuttavia, il rinnovato successo del racconto, sia pure ridotto per le scene, nei paesi di lingua inglese e nei nostri anni: perché la tematica di « Billy Budd », la libertà generosa dell'istinto che si contrappone alla falsa autorità, è un problema sempre e più che mai aperto.

In questo senso Ustinov ripropone il libro nel suo film sulla falsariga di stri anni: perché la tematica di « Billy Budd », la libertà generosa dell'istinto mastro, la disponibilità stevensoniana, ma la posizione rigorosa, per quanto in termini poetici, del problema della giustizia. Per essere un film di mare, insomma, *Billy Budd* si svolge un po' troppo fra le pareti di una stiva o di una cabina di comando; e i marinai di questa nave cinematografica non hanno l'occhio assuefatto a guardare oltre l'orizzonte. Si parla molto, nel film, come a una specie di « Tribuna politica » televisiva anticipata al 1797, l'anno dei moti di Spithead e di Nore, quando l'onda dello spirito rivoluzionario francese andò a rifrangersi sui battelli della marina militare britannica. L'umanitarismo e la ragion di stato, la libertà individuale e la necessità vera o imposta di servire un interesse collettivo: i temi rimbalzano dagli ufficiali alla ciurma dell'« Indomita » e nel loro dibattito trova la morte il « bel marinaio » Billy Budd, irretito in una misteriosa congiura dall'ambiguo maestro d'armi Claggart.

Dal punto di vista cinematografico non c'è granché da dire: il film è corretto, pulito, decoroso. Ustinov mostra una versatilità maggiore come interprete che come regista: il suo capitano Vere ha una giusta misura di dignità, di autorità e di patetismo; Terence Stamp è attendibile nella parte di Billy Budd; Robert Ryan, anche se non corrisponde alla descrizione di Claggart fornita da Melville, è sempre un attore rispettabile. Ma un merito precipuo del film, al di là della sua buona fattura, è quello di rispecchiare abbastanza fedelmente il nodo ideologico, il tragico dilemma dell'universo marinaro di Melville. Impossibile non seguire questi discorsi con il cuore che batte a ritmo accelerato perché noi posteri del gabbiere Budd siamo ancora sulla stessa barca.

TULLIO KEZICH

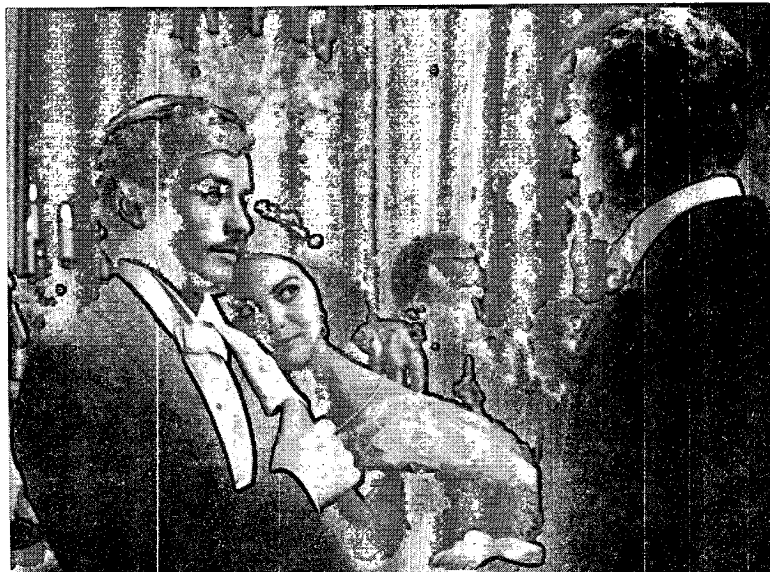
Landru

(*Landru*)

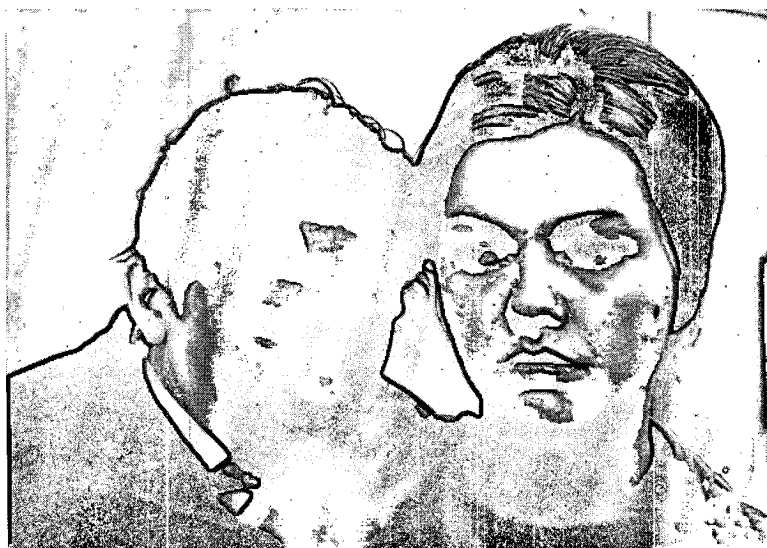
R.: Claude Chabrol - *s.* e *sc.*: Françoise Sagan - *f.* (Eastmancolor): Jean Rabier - *m.*: Pierre Jansen - *scg.*: Jacques Saulnier - *c.*: Maurice Albray - *mo.*: Jacques Gaillard - *int.*: Charles Denner (Landru), Michèle Morgan, Danielle Darrieux, Hildegarde Neff, Juliette Mayniel, Denise Provence, Stéphane Audran, Catherine Rouvel, Mary Marquet, Françoise Luga-

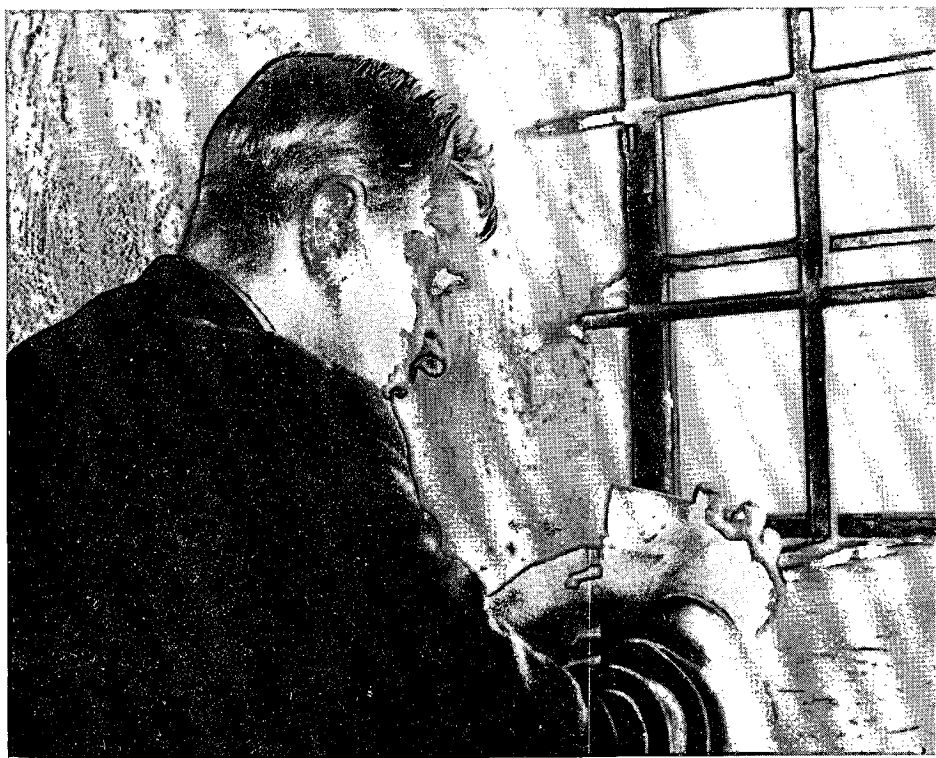
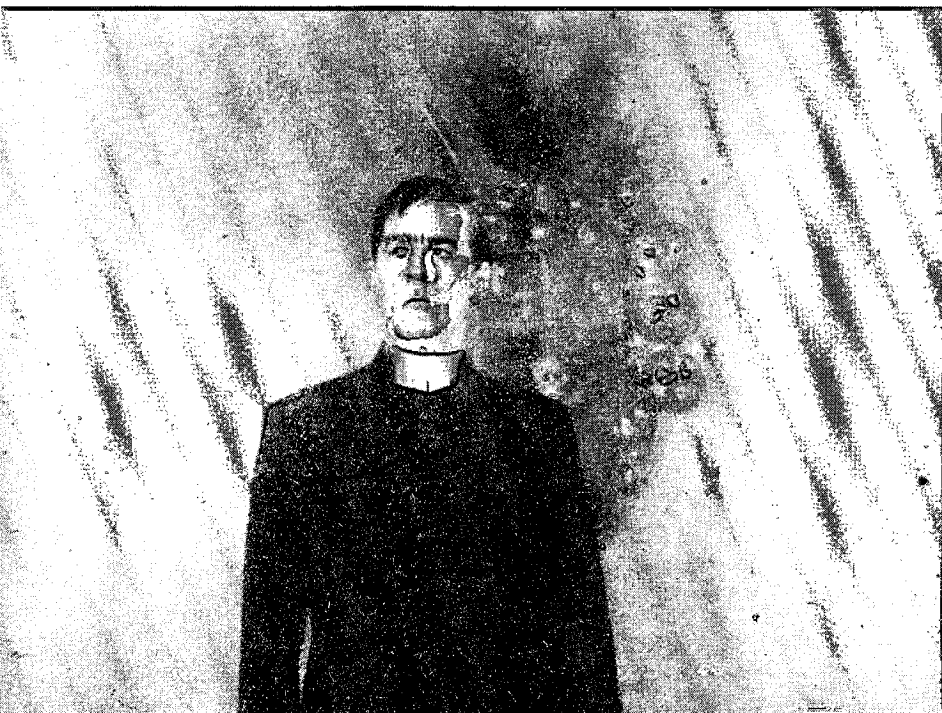
La palma di Visconti

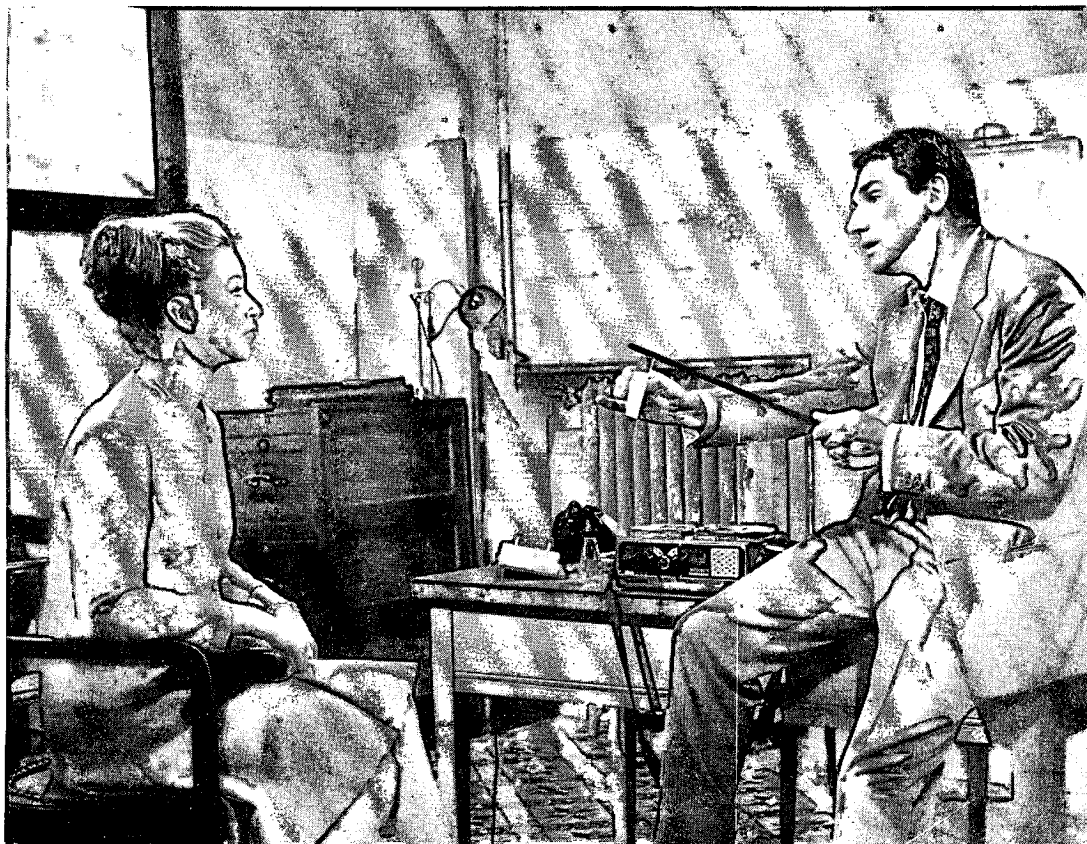
Il tramonto di un mondo ed il difficile avvento d'un mondo nuovo costituiscono il tema de *Il Gattopardo* di Luchino Visconti, tratto dal romanzo postumo del principe di Lampedusa. Con questo film importante quanto discusso il regista ha conquistato, al culmine della sua carriera, la « palma d'oro » di Cannes '63. (*Burt Lancaster*).

La sequenza del grande ballo in casa Pontaleone chiude, a differenza del romanzo, il film, ponendo al centro il presagio di morte del principe come contrappunto al senso di vita dei due giovani. (in alto: *Claudia Cardinale, Burt Lancaster;* in basso: *Alain Delon, Claudia Cardinale*).

Il cinema giapponese ha ancora una volta confermato il suo alto livello con la severa tragicità di *Seppuku* (Harakiri) di Masaki Kobayashi. (*Tatsuya Nakadai*).

Da *Una storia moderna - L'ape regina* di Marco Ferreri (Italia), che ha valso a Marina Vlady la « palma » di migliore attrice. (*Ugo Tognazzi, Marina Vlady*).

Dal « giallo » *What Ever Happened to Baby Jane?* (Che fine ha fatto Baby Jane?) di Robert Aldrich (U.S.A.), un film per due attrici. (*Bette Davis, Joan Crawford*).

Da *Los venerables todos* di Manuel Antin (Argentina). (*Fernanda Mistral, Walter Vidarte*).

Film di questi giorni

Con *Nattvardsgaesterna* (Luci d'inverno, 1962) il regista svedese ha realizzato il secondo film della sua trilogia religiosa iniziata con *Sasom i spegel* (Come in uno specchio, 1961), cercando sempre più una forma scabra e severa, con pochi personaggi in un unico, spoglio ambiente.
(*Gunnar Bjornstrand*).

Da *L'attico* di Gianni Puccini, storia d'una rinuncia morale. (*Daniela Rocca, Philippe Leroy*).

(SOPRA): Da *Le soupirant* (Io e la donna), prix Jean Vigo, con cui il francese Pierre Etaix esordisce nel lungometraggio cercando una misura comica non immemore dei classici. - (SOTTO): Da *L'homicide* (L'omicida), mediocre film poliziesco di un Claude Autant-Lara disimpegnato. (*Marina Vlady, Robert Hossein*).

Esempi di film inchiesta. (SOPRA): Da *Italia proibita* di Enzo Biagi, dal taglio tipicamente televisivo. - (SOTTO): Da *In Italia si chiama amore* di Virgilio Sabel, altro regista di origine televisiva.

gne, Gisèle Sandre, Françoise Marquet, Serge Bento, Claude Mansard, Sacha Briquet, Raymond Queneau, Jean-Pierre Melville, Robert Burnier, Mario David, Jean-Louis Maury, Louis Lyonnet, Pierre Lafont, Huguette Forge, Joseph Hindley, Eric Muller, André Fouché, Bernard Papineau, Robert Barre, Philippe Castelli, Jean-Marie Arnoux, Jacques Robirolles, Alain Quercy, Henri Attal, Dominique Zardi - *p.*: Georges De Beauregard, Carlo Ponti, Cecile Adam, per la Rome Paris Films - *o.*: Francia-Italia, 1963 - *d.*: Interfilm.

Un film elegante, si dice all'uscita. L'eleganza sembra l'incontestabile qualità dell'ottavo film di Claude Chabrol. È anche l'unica? Prima di rispondere bisogna domandarsi quale sia la sua funzione, cioè quali le ragioni di quella che è senza dubbio una scelta stilistica, paragonabile a quella di un pittore — o di un arredatore — che sceglie una tonalità dominante in funzione di un soggetto o di un ambiente.

Il colore e la scenografia sono gli elementi del film che spiegano l'atteggiamento di Chabrol di fronte al tema — Landru e il suo mito — così come l'ha interpretato Françoise Sagan, sceneggiatrice e autrice dei dialoghi. I colori sono di pastello; la scenografia è o sembra a fondali dipinti, di tipo teatrale. L'impostazione è esplicita nella scena in casa di Michèle Morgan con la macchina da presa all'altezza di ideali poltrone di platea; la disposizione, i movimenti, il dialogo stesso dei tre personaggi in scena accentuano il partito preso registico. È più allusiva nella stanza della villetta di campagna, paradiso, e inferno delle vittime di Landru, con quell'erta scaletta centrale, coperta di velluto rosso, che conduce all'alcova (allo scannatoio) come nell'esterno della stazione ferroviaria, alla biglietteria dove Landru chiede pariodicamente un'andata e un'andata e ritorno.

« Il mito è bello, considerato in se stesso — ha dichiarato Chabrol in un'intervista — Ora Landru è un po' un mito, e spero di aver fatto sentire, alla fine del film, la nascita del mito ma senza dare alcun giudizio sul mito in nome della realtà. Io non cerco di smistificare Landru; voglio soltanto mostrare Landru e mostrare il mito Landru in quanto Mito, il che non lo smistifica affatto ». Questa ambiguità del personaggio (e dell'atteggiamento dell'autore verso il personaggio) spiega la scelta stilistica che ha lo scopo di ottenere un distacco tra spettacolo e spettatore, cioè di porre quest'ultimo a una certa « distanza » dal personaggio il quale, però, viene descritto con indubbia simpatia. Chabrol giuoca continuamente con questa dialettica tra distacco e identificazione. Il Landru della Sagan e di Chabrol è un uomo di garbo. Ha tutte le caratteristiche del borghese tradizionale, così come, almeno, ci si immaginava un borghese cinquant'anni fa in Francia: austero padre di famiglia e marito compito ma dedito ad avventure extraconiugali; ordinato ma con una punta di raffinatezza; parco e pignolo fino alla taccagneria ma con un margine di scostumatezza. Il decoro è il suo Vangelo, e per mantnere il decoro — il proprio, quello della famiglia, quello dell'amante — uccide. È un uomo garbato e tenero che uccide, a una a una, undici donne, le fa a pezzi e le brucia in una piccola ma efficiente stufa economica. Siamo in guerra, e migliaia di uomini sono ogni giorno uccisi in nome di grandi ideali e di ancor più grandi interessi; Landru uccide in nome del proprio ideale e del proprio interesse.

A Chabrol interessava mettere in scena (in tutti i sensi del termine) un uomo che è un mito, un mito che è un uomo. Perciò più che al significato

morale e alle implicazioni sociali (Landru come prodotto di una certa società), punta al mistero del personaggio, alla sua ambiguità che è fenomenologica e, a un tempo, psicologica.

Prendiamo l'uso del rosso. S'è già detto che, nella rievocazione stilizzata di quella che è, nonostante la guerra, ancora una « belle époque », Chabrol è ricorso a una tavolozza di tinte tenui e tenere, da pastello. Di tanto in tanto, però, la scelta cade su tinte violente: gialli e arancioni carichi, il nero cupo dei vestiti dei fotografi e soprattutto il rosso: nella stanza di soggiorno del « cottage », al teatro d'opera (c'è Wagner in cartellone ...), sulla parete contro la quale spiccano i volti dei suoi familiari durante l'interrogatorio. Il colore ha qui la funzione di suggerire la ferocia del personaggio in contrasto con la cortese rispettabilità dei suoi modi. Al contrario, con l'estetizzante attenzione decorativa sui particolari che già gli era caratteristica in *À double tour,* Chabrol indugia sulle tinte squillanti dei gladioli offerti a Catherine Rouvel, su quelle morbide delle pesche che Landru mangia sdraiato, sulle bolle di sapone sulla schiena della giovane Juliette Mayniel come sul viso dell'appassita Michèle Morgan.

Questo sovraccarico decorativo ha lo scopo di attrarre l'attenzione sul paradosso di Landru, criminale che non era un fuori-legge, assassino che rendeva felici le sue vittime prima di ucciderle, mostro dalle apparenze normali. (È di poco tempo fa la « rivelazione », fatta da uno dei principali personaggi del processo, che Landru fu probabilmente anche antropofago. Nel famoso libriccino dei conti sul quale annotava, con la meticolosità di un ragioniere, tutte le sue spese, non c'era una sola annotazione di acquisti di carne durante i suoi soggiorni nella villa di campagna. Landru non era vegetariano e in quell'epoca, a causa delle restrizioni belliche, la carne era molto cara. Peccato che la maliziosa Sagan non abbia potuto tenerne conto nella sua sceneggiatura.) In quell'uomo piccoletto, calvo e barbuto, così diverso dall'immagine che ci possiamo fare del « tombeur des femmes », che cosa attraeva le donne? Qual'era il suo segreto?

Il film non dà una risposta. Dopo aver rinunciato a giudicare il personaggio e a cavarne un senso, Chabrol non riesce a spiegarlo nemmeno sul piano psicologico, si limita a rappresentarlo — a metterlo in scena — cercando di suggerirne la segreta melanconia di là dal suo cinismo senza, però, illuminarci sulla sua natura.

Perciò, dopo una prima parte che, se non avvince, si fa ammirare per la sua grazia arabescata, il film diventa a poco a poco rigiro, meccanico, opaco nella seconda, nonostante i soprassalti grotteschi dell'umore provocatorio dell'imputato al processo. Charles Denner, intelligente commediante del T.N.P., è un Landru figurativamente suggestivo ma la sua recitazione stilizzata e controllatissima non basta a dare una vitalità autonoma al personaggio; da parte loro, la Sagan e Chabrol ne hanno sottolineato, verso la fine, anche troppo scolasticamente la morale antiborghese.

Landru rimane un'esercitazione registica. Da sola, la « mise en scène » non sa trasformarla in un film.

MORANDO MORANDINI

Le soupirant

(*Io e la donna*)

R.: Pierre Etaix - *s.* e *sc.*: Jean-Claude Carrière e P. Etaix - *f.*: Pierre Levent - *m.*: Jean Paillaud - *scg.*: Raymond Tour-

non - *mo.*: Pierre Gillette - *int.*: Pierre Etaix (lo studente), Denise Perronne (la madre), Claude Massot (il padre), Karin Vesely (la svedese), France Arnell (la cantante), Laurence Lignères (la donna del night-club), Lucien Fregis (il pittore), Brigitte Jusslin, Petit Bobo - *p.*: Paul Claudon per la Capac-Cocinor - *o.*: Francia, 1963 - *d.*: Warner Bros.

E' noto a tutti in quale stato di abbandono, per carenza di fantasia e di predisposizione d'interpreti, versi da qualche decina d'anni il cinema comico in tutto il mondo. Una sola eccezione è possibile fare, quella di Jacques Tati. Per il resto, le poche e modeste occasioni di divertimento che lo schermo ancora può dare si è costretti a ricercarle in qualche smorfia di Jerry Lewis, in qualche gustoso paradosso avaramente concesso dai film di Frank Tashlin e dove altro non sapremmo dire. Forse è per questa ragione, non proprio sostanziale, che abbiamo accolto con piacere l'impresa accademicamente affrontata e dignitosamente condotta da Pierre Etaix quale autore, regista e interprete di *Le soupirant*.

Di Etaix già conoscevamo *Heureux anniversaire,* il breve film realizzato in collaborazione con Jean-Claude Carrière che ha vinto quest'anno l'« Oscar » per il migliore cortometraggio a soggetto. Esso, in verità, ci lasciò poco sorpresi in quanto il tentativo che vi si faceva di smitizzare certe forme di benessere proprie del mondo attuale rivelava troppo netta la derivazione dall'esempio di Tati, di cui si ricalcavano in maniera pedissequa persino i moduli consueti di racconto. Essendo, poi, a conoscenza che Etaix aveva appartenuto alla schiera dei diretti collaboratori di Tati stesso, giudicammo il cortometraggio niente di più che un derivato scolastico di un allievo diligente. *Le soupirant,* invece, pur senza la possibilità di essere valutato come un'opera autonoma, è indubbiamente qualcosa di più del tentativo precedente. Si può dire che il film è un riverente atto di omaggio a tutta un'epoca d'oro della comica cinematografica, e in questo preciso contesto esso trova una valida ragione di essere.

Alle dipendenze del maestro Tati è rimasta nel giovane regista la caratteristica dipintura di un certo mondo borghese, distratto e alienato, adattata particolarmente all'ambiente familiare del protagonista. Ma poi Etaix è riuscito a rivolgersi ad altri temi, seppure più limitati, e soprattutto a creare un personaggio dalla maschera incisa — da lui stesso interpretato — che ricorda il fisico di Max Linder e la mimica di Buster Keaton. Del comico americano — oltre il continuo votarsi del personaggio ad imprese destinate a fallire — la maschera di Etaix conserva anche il malinconico candore e la legnosa immobilità. Ciò non significa, però, che la non celata derivazione si sia risolta in una stanca ripetizione di modi e formule. Il personaggio ha un suo rigore e una sua logica pur non innovando nulla nella tradizione della comica, e la sua validità — entro tali limiti — è frutto di una intelligente assimilazione dell'esempio dei « classici » unita ad una dose notevole di personale buon gusto.

Il protagonista è un giovanotto tutto dedito agli studi di astronomia, il quale, dal giorno in cui il genitore gli suggerisce di trovarsi una fidanzata, si vota interamente a tale ricerca; ma, un po' per la sua costituzionale timidezza e un po' per le direzioni sbagliate in cui si avvia, i suoi tentativi falliscono sempre, finché si accorge che la donna ideale era proprio accanto a lui nella persona di una ragazza svedese ospite della sua famiglia, però se ne accorge soltanto il giorno della sua partenza. Lo spunto, per se stesso,

non è molto originale; tuttavia costituisce un valido pretesto per determinare una serie di « gags » di natura quasi sempre bizzarra, ma sapientemente ricercati, spesso originali e di rapidissimo effetto. Ne è particolarmente ricca la parte relativa alle prime sortite del giovanotto, ai suoi primi tentativi di abbordaggio suggeritigli dagli esempi altrui ma che per lui si risolvono nelle maniere più impreviste. Altri, di irresistibile tono surreale, impregnano la sequenza del teatro ove il « soupirant » va per incontrare la cantante di cui si è follemente innamorato attraverso la televisione; altri ancora, più keatoniani, sono legati allo stato di imbambolamento conseguente ai suoi improvvisi « colpi di fulmine » e si susseguono in uno sviluppo martellante. Molto spesso si tratta di « gags » allo stato puro, puramente meccanici e non strettamente legati alle caratteristiche intrinseche del personaggio, come avveniva in Chaplin o in Keaton stesso; ma non ci sembra il caso di sottolizzare.

La comicità del film, inoltre, è pressocché tutta di natura visiva: nessun effetto è affidato al dialogo, bensì eventualmente ad espedienti sonori in contrappunto, alla maniera di Tati (il ronzio del rasoio elettrico, per esempio, che copre le frasi più importanti dei consigli del padre). Si veda, poi, il ruolo che ricopre nel racconto l'impossibilità di comunicare linguisticamente con la ragazza svedese, e gli equivoci che ne derivano, fino alla bellissima dichiarazione d'amore alla stazione.

Un film, insomma, questo di Etaix, nato da un impegno serio, e che, a suo modo, può apparire anche geniale, se si vuole rendere omaggio alla umiltà della sua concezione. La quale è senza equivoci quella di un abilissimo orecchiante e non di un artista, ma altresì affidata ad una provveduta e solida architettura narrativa, la più adatta a ricreare una pantomima maliziosa e studiatamente disadorna che non permette alcun cedimento e che non si risolve mai nella farsa.

LEONARDO AUTERA

Le meurtrier

(*L'omicida*)

R.: Claude Autant-Lara - *s.*: dal romanzo omon. di Patricia Highsmith - *sc.*: Jean Aurenche, Pierre Bost - *f.*: Jacques Natteau - *scg.*: Max Douy - *mo.*: Madeleine Gug - *int.*: Robert Hossein (commissario Corbi), Marina Vlady (Ellie), Gert Froebe (Kimmel), Maurice Ronet (Valter Saccard), Yvonne Furneaux (Clara Saccard), Paulette Dubost (Hélène Kimmel), Jacques Monnod, Clara Gansard, Harry Mayen - *p.*: International Productions-Les Films Marceau-Cocinor / Corona Film / Sancro Film - *o.*: Francia-Germania Occid. e Italia, 1962 - *d.*: Warner Bros.

Non prenderemmo in troppa considerazione questo film, la cui trama poliziesca è siffatta da imporre una destinazione del tutto « commerciale », se non recasse la firma di Claude Autant-Lara: regista che qualche critico francese definisce come « amante delle verità sgradevoli » e che in patria ora non trova più sostenitori convinti, tanto che lo accusano (vedi un recente numero di « Arts ») di « volgarità, settarismo e pesantezza » persino per quel *Tu ne tueras pas* che la critica italiana non si è rifiutata — da Venezia 1961 in poi — di difendere senza esitazioni.

Il primo « omicidio » di cui si parla nel film è quello della moglie di Kimmel, libraio, il quale riesce ad allontanare da sé, con un alibi ferreo, ogni sospetto. L'architetto Walter crede tuttavia di riconoscere in lui il col-

pevole, anzi è rimasto in un certo qual senso affascinato dalla sua abilità, poiché è tentato di liberarsi con gli stessi mezzi della propria donna, che non vuole concedergli il divorzio, per non farlo unire alla giovane amante. Ma ecco che anche la moglie di Walter muore violentemente (assassinio o suicidio?) e l'architetto è a sua volta sospettato dall'ispettore Corbi. Un intrigo a tre si stringe sempre più — polizia, Kimmel, Walter — perché si faccia strada la verità. Soltanto la morte di Walter potrà indicare senza altre perplessità ai poliziotti qual'è il vero «omicida».

Al regista interessano due personaggi, e su essi sfoga la sua violenza anticonformista: quello del libraio Kimmel (Gert Froebe) e dell'ispettore Corbi (Robert Hossein). È innegabile che riesce ad estrarre dal primo una certa cattiveria fosca e pesante, teutonica: non perché il Froebe abbia incisive qualità espressive, ma per gli stessi motivi per cui anche Carnera vene portato a diventare un buon attore in *Il ragazzo e il liocorno* di Carol Reed. Del secondo, sfogando il suo temperamento anarchico, Autant-Lara dà un ritratto di una virulenza gratuita, che lo allinea al Kimmel in una stessa concezione di sadismo collegato, in maggiore o minor misura, con l'ottusità. Gli interrogatorî di Corbi — dove il semplice sospetto consente maltrattamenti che vanno fino alla crudeltà — spiacquero, era da immaginarselo, alla polizia francese, che non amava vedere un collega zelante e brutale pestare, per semplice gusto di nuocere, un paio d'occhiali dell'indiziato, costretto a strofinarsi per terra come una bestia accecata per ritrovarli: e Autant-Lara aggiunse un altro motivo di cruccio verso le autorità censorie, dopo le disavventure che tanti suoi film hanno avuto, da *Diable au corps* a *Rouge et noir,* da *Tu ne tuera pas* a *Regates de S. Francisco.*

L'interesse che il film desta è d'ordine del tutto contenutistico, come una lettura in viaggio, o a letto per prepararsi al sonno. Si rileva nondimeno una efficace suspense nel finale e, complessivamente, un solido dispiegamento di mestiere nello scenario, confidato secondo l'abitudine a Jean Aurenche e Pierre Bost, che lo hanno basato su un romanzo di Patricia Highsmith (autrice conosciuta a Hitchcock e Clément); mentre il talento scenografico di Max Douy è indicato dalla libreria antiquaria, dove la sequenza di apertura offre al regista l'occasione di una « variazione » elegante, anche se di criterio esteticamente irrilevante: quella di stampare i titoli di testa sui frontespizi di libri usati.

Il ritratto di Kimmel — occhi miopi che hanno dietro le lenti lampi sinistri, denti serrati dalla collera — è corposamente comunicativo; meno significative sono le « donne » dell'intreccio — cioè lo sono solo nell'ambito di un prodotto medio per consumatori di « gialli »; e inconcepibilmente sfrenato, forsennato, l'spettore Corbi: nei cui gesti ha certamente più responsabilità il regista che l'attore.

MARIO VERDONE

Gay Purr-ee

(*Musetta alla conquista di Parigi*)

R.: Abe Levitow - *s.* e *sc.*: Dorothy e Chuck Jones - *dial. aggiunti*: Ralph Wright - *f.* (Technicolor): Roy Hutchcroft, Dan Miller, Jack Stevens, Duane Keegan - *scg.*: Victor Haboush - *m.* (arrangiamenti): Mort Lindsay - *canzoni*: Harold Arlen e E.Y. Harburg - *supervis. mo.*: Ted Baker - *mo.*: Sam Horta e Earl

Bennett - *animazione*: Ben Washam, Phil Duncan, Hal Ambro, Din Lysk, Hank Smith ed altri - *voci*: Jody Garland (Musetta), Robert Goulet (Giallone), Red Buttons (Robespierre), Hermione Gingold (Mme. Rubens-Chatte), Paul Frees (Miaurizio), Morey Amsterdam, Julie Bennet, Mel Blanc, Joan Gardner - *p.*: Henry G. Saperstein per la U.P.A. - *o.*: U.S.A., 1962 - *d.*: Warner Bros.

Innovatrice del gusto del disegno animato statunitense, la U.P.A. paga regolarmente lo scotto del suo anticonformismo con un netto insuccesso commerciale, almeno in Italia, dove i suoi lungometraggi si scontrano purtroppo con l'impreparazione del nostro pubblico ad uno spettacolo di disegni animati per adulti. Per adulti non perché la materia degli artisti della U.P.A. sia da vietarsi al normale pubblico infantile per ragioni morali, bensì perché richiede nello spettatore una « complicità » nel saper cogliere allusioni e strizzatine d'occhio riguardanti la realtà contemporanea o anche solo per apprezzare i « rimandi » dello stile figurativo. Se, insomma, il rinnovo rispetto a Disney di molte « scuole » del disegno animato consisté nel piegare il genere a precise ragioni satiriche, nelle forme però che un pubblico comune potesse facilmente capire, il capitolo aperto dalla U.P.A. è sotto il segno d'un tipo di cinema basato sui valori figurativi, fuori di ogni schema precedente, e rivolto dunque ad un pubblico quanto meno sensibile alle moderne mète del gusto. In Italia avevamo fatto la conoscenza con Abe Levitow come animatore del primo lungometraggio della U.P.A., *1001 Arabian Nights* (La principessa e lo stregone, 1959), firmato da Jack Kinney. Registro questi nomi perché, ad onta della inconfondibile matrice comune data dal far parte di una medesima « équipe », mi sembra che la regia abbia qui il significato autentico di responsabilità creativa (come non accade per la scuola di Disney, dove il regista è un mero coordinatore tecnico, facilmente intercambiabile). Il film di Kinney tentava, senza raggiungere mai un vero colpo d'ala, la contaminazione fra il normale disegno animato fiabesco e la satira moderna che ha il suo emblema nel più noto personaggio creato dalla U.P.A., il miope, distrattissimo Mr. Magoo; e non raggiungeva lo scopo, pur tenendosi ad un livello di costante qualità, per aver cercato in partenza, in quel connubio, un compromesso fra la tradizione e la novità, riuscendo così troppo sottile per i bambini e troppo scialbo per i loro genitori. Conseguita la piena responsabilità registica, Abe Levitow si muove, in *Gay Purr-ee,* su un piano molto diverso e nel complesso nuovo: quello del « musical » realizzato senza attori in carne e ossa. Sulla musica, si sa, il disegno animato è nato, ma il « musical » che qui vi si trasferisce è uno spettacolo molto diverso. Per argomento e modo di svolgimento, *Gay Purr-ee* potrebbe essere definito una commedia musicale di Vincente Minnelli in forma di disegno animato; e i richiami a *An American in Paris* non sembrano affatto gratuiti. Vediamo la « storia ». Si tratta d'una Musetta, gattina di provincia nella Francia « fin-de-siècle », che, sdegnando la rozza ma sincera corte del campagnolo gatto Giallone, si infila in una carrozza diretta a Parigi, alla conquista della grande città. Qui giunta, cade nelle grinfie di un losco gatto-apache, Miaurizio, che attira gattine ingenue e le mette nelle mani d'una equivoca magera — che nasconde i suoi riconoscibili traffici sotto le apparenze d'un istituto di bellezza — perché le « ripulisca » e dia loro un'« educazione » parigina. Quando le gattine sono al

punto giusto, le impacchetta e le spedisce, volenti o nolenti, a vecchi americani che hanno sborsato a Miaurizio una grossa somma per avere la mogliettina giovane giovane. Già il soggetto svela come l'ambiente felino abbia le rispondenze umane precise della vera, antica favola, e come ci sia dentro una sostanza satirica assai consistente nel colpire il mito della borghese « belle époque » col suo misto di rispettabilità e di ipocrisia, di cinismo corruttore e di « joie de vivre » puramente epidermica. Ma la novità del film di Levitow, a parte il tema ed il tono, sta nell'avere, come Minnelli, filtrato la sua ironia attraverso la civiltà figurativa dell'epoca rappresentata. Tutta la sequenza iniziale, ad esempio, quella della fattoria di campagna dove Musetta riceve la rustica corte di Giallone, è « alla Van Gogh », non per imitazione banale di questo o quel paesaggio ma per assimilazione di quell'universo di fuoco che ci ha lasciato il pittore. Con impasto che non disturba, la « vie parisienne » è invece colta con gli occhi volta a volta di tutti gli impressionisti e non solo degli impressionisti (si nota una piazzetta alla Buffet). E quanto a Toulouse-Lautrec è persino di scena, mentre disegna ad un tavolo del Moulin Rouge. La trovata più genuina è quella dei ritratti: il tenebroso Miaurizio, non avendo una fotografia, data l'epoca, da spedire al vecchio americano, gli invia un mazzo di ritratti di Musetta, dipinti dai migliori pittori che si trovassero a Parigi, dai maestri del tempo ai « giovani », come Picasso, che vi si stavano affermando: ed ecco la gattina Musetta vista, con « humour » godibilissimo e fedeltà, insieme, di stile, da Degas e da Manet, da Renoir e da Toulouse, da Van Gogh e da Gauguin, da Cezanne e da Picasso. Una cura insolita è dedicata da Levitow alla creazione dei personaggi; discontinui come segno grafico (Musetta, Giallone e Robespierre non si discostano dalla tradizione di Disney ed affini, mentre graffiante nella sua precisione distruggitrice è la « maitresse » dell'istituto di bellezza) essi sono molto interessanti come sviluppo psicologico e giuoco recitativo; non a caso per la prima volta nei titoli di testa figurano gli attori che hanno prestato le voci (e che, forse, sono serviti anche da modelli agli animatori), e non sono attori di seconda schiera: c'è infatti una Judy Garland che torna al canto, un Red Buttons, una Hermione Gingold. Le canzoni di Allen sono nella linea tradizionale del « musical » ma nel complesso ben si attagliano a questo tipo di spettacolo. Sul quale, certo, si può discutere. La parodia stilistica è una forma di « divertimento » molto raffinato, perché per gustarla appieno bisogna conoscere molto bene gli oggetti della parodia stessa, ma al contempo è solo un « divertimento » né può ambire a sollevarsi a piani più alti. (Pensiamo alle famose parodie letterarie di Vita-Finzi: da Adriano Tilgher in poi, quanti illustri critici letterari se ne sono occupati, pure si trattava solo di grande artigianato!). Il film di Levitow va dunque accolto con piacere nei limiti dello spettacolo, uno spettacolo intelligente, non certo un'evasione; ma consenta la U.P.A. di sperare che, dopo questo film e il precedente, da considerarsi come « assaggi », il talento cinematografico e figurativo dei suoi esponenti sia messo a frutto in tentativi più autonomi, più ricchi di invenzione svincolata da modelli, per non cedere alla lunga, malgrado la sostanza umana che qui è evidente, nell'eleganza futile del decorativismo.

ERNESTO G. LAURA

I documentari

Le tre Italie

IN ITALIA SI CHIAMA AMORE - *r.*: Virgilio Sabel - *s.*: da un'inchiesta di cronaca di Italo Dragosei - *adatt.* e *sc.*: Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Luigi Magni, Virgilio Sabel - *f.*: Oberdan Troiani - *scg.*: Giorgio Giovannini - *m.*: Armando Trovajoli - *mo.*: Jolanda Benvenuti - *voce del commento*: Nino Manfredi - *int.*: Hanna Rasmussen ed attori occasionali e presi dalla vita - *p.*: Mario Mariani per la Cinex - *o.*: Italia, 1963 - *d.*: Cineriz.

L'ITALIA E' DI MODA - *r., s.* e *sc.*: Gian Luigi Rondi - *coll. alla r.*: Daniele G. Luisi, Giuseppe Sala, Gino Bramieri - *voce del commento*: Gino Bramieri - *p.*: Atlanta Film Stripes - *o.*: Italia, 1963 - *d.*: regionale (film basato su materiale di repertorio).

ITALIA PROIBITA - r.: Enzo Biagi, Brando Giordani, Sergio Giordani - *coll. alla r.*: Aldo Falivena - *altri coll.*: Emilio Ravel, Gigi Marsico, Mino Monicelli, Mauro De Mauro, Anita Pensotti - *f.*: Paolo Arisi Rota, Alberto Corbi, Rodolfo Isoardi, Franco Lazzaretti, Giuseppe Pinori, Massimo Sallusti - *m.*: Gino Peguri - *mo.*: Dolores Tamburini - *voce del commento*: Giancarlo Sbragia - *p.*: Antonio Bacchieri e Mario Santucci per la Etrusca Cinematografica - *o.*: Italia, 1963 - *d.*: Cineriz.

I figli « cinematografici » della televisione. Se c'è qualcosa di prettamente televisivo, oltre all'attualità, è l'inchiesta, che può applicare nei modi migliori quella tecnica mista — improvvisazione, circostanze, riferimenti, correlazioni, fedeltà di luoghi e di uomini, giornalismo, cinema — con cui in televisione si raggiunge, nei casi migliori, una vera efficacia spettacolare.

Il film-inchiesta (scoperto e valorizzato, si può dire, nella sua struttura e nelle sue ragioni drammatiche e polemiche, dalle teorie di Cesare Zavattini e dai film che Zavattini ha costruito e sostenuto) è realizzato quasi sempre con una narrazione a episodi, che però non conduce necessariamente all'inchiesta, perché troppo spesso quello del film a episodi è soltanto un espediente per alcune variazioni su un tema obbligato, senza nessun particolare motivo di indagine e di approfondimento stilistico e documentaristico.

Ora, *Italia proibita* e *In Italia si chiama amore* sono senz'altro film-inchiesta, a episodi, a frammenti, che hanno inoltre la particolarità di mettere a profitto, nel cinema, alcuni criteri, alcuni elementi di immediatezza, di rapidità, di evidenza prettamente televisivi; e, nello stesso tempo, una noncuranza per gli ingredienti tecnici e per il modo di raccontare più tradizionali e più comuni del cinema, che non si spiegano altro, in questa sede, che con una precisa influenza di espe-

rienze televisive. Non per niente, anzi, *Italia proibita,* realizzato da Enzo Biagi, Brando e Sergio Giordani, Aldo Falivena, ha fra i suoi autori l'ex direttore del telegiornale e di RT, e *In Italia si chiama amore* è di Virgilio Sabel, a suo tempo funzionario televisivo e autore, appunto, di alcune interessanti inchieste.

Diciamo subito, a scanso di equivoci, che solo in parte, però, le influenze televisive reagiscono, nel cinema, con emozioni positive, che solo in parte, in questi film, abbiamo di fronte a noi uomini veri in vere situazioni, che solo in parte gli uomini veri riescono a convincerci o con la forza o con la qualità dei sentimenti. Far vedere un'Italia « dietro la facciata » di certe buone condizioni economiche generali del 1963 è un desiderio e una decisione nobilissimi, ma il discorso rimane altrettanto parziale, se svolto solamente con gli argomenti utili a tale prospettiva. Esaltazione o amaro abbattimento si equivalgono, in assoluto, sul piano di una esposizione « simbolica » e polemica. Non neghiamo la necessità della polemica, per carità; non neghiamo agli autori del film un senso legittimo e positivo di sensibilità sociale e morale, né la verità e l'utilità dei loro risentimenti. Ma non ammettiamo il paternalismo e la commozione a buon mercato. Qual è il significato del brano sulla bimba scampata al disastro ferroviario di Voghera, rimasta sola, cui andarono molte attenzioni, molti doni al momento della disgrazia, e che oggi è di nuovo sola con l'ombra dei propri terribili ricordi? Si vuol dire che il mondo dimentica? Che dimenticano gli italiani? Quale novità! Quali acutezze! Nessuno ha adottato Daniela, dopo le promesse d'allora. E chi adotta le centinaia, le migliaia di bambini soli al mondo, le decine che rimangono soli ogni giorno? Perché quello di Daniela deve essere un « caso » pietoso, perché si deve far leva ancora una volta sulla commozione e sulle circostanze abnormi, e non si insiste sulle situazioni durature e fondamentali, non si entra in profondità? Non è forse più « vera » e più sintomatica — per fare un esempio — la solitudine di Apu, nei film di Ray, o non è più drammatica e più sincera, perfino, la commozione del ricordo di un *Posto delle fragole?*

Il semplicismo e la superficialità della costruzione, in sostanza, sono il difetto maggiore di un film che lascia insoluti molti degli interrogativi che pone, proprio anche quando li vuole polemicamente fornire di una soluzione interna che, come si è notato, manca invece di troppi elementi per essere esauriente, di troppe spiegazioni per risultare positiva. L'origine televisiva, inoltre, esatta in un elemento fondamentale — nel sottolineare con stile televisivo quanto la televisione non fa, per remore morali e sociali, per quieto vivere, per indifferenziazione del proprio pubblico, anche — nuoce d'altronde al film, perché lo lascia sul piano della denuncia pura e semplice, senza una narrazione, in un senso (come *Ladri di biciclette,* un film *solo* di denuncia, ma di quale peso, di quale profondità umana e artistica, di quale somma di significati), ma anche senza aperture di idee, senza sviluppi interni. Un episodio vale l'altro, un contrasto spiega quello successivo, ma manca ogni progressione, ogni dibattito.

Questo non toglie che alcuni brani abbiano una autentica forza emotiva, rivelino una originale *invenzione,* una prospettiva acuta, reclamino una attenzione non comune e sottolineino con impegno delle esigenze inequivocabili e irrinunciabili. Ma quello che

nuoce al film, ripetiamo, è soprattutto la sua costruzione « a dispetto », il voler essere una dimostrazione alla rovescia, e l'accontentarsi di questo, malgrado ogni apparenza, quando è veramente il tempo di andare oltre, di fare, di discutere in profondità, e non ci accontentano più le manifestazioni sospette di velleitarismo, e non si fanno nemmeno più, *putroppo,* i film come *Ladri di bicliclette* e *Umberto D.* Figuriamoci se servono, oggi, i *Mondo cane*-buoni!

Del resto, buona parte di quanto si è messo in evidenza a proposito di *Italia proibita* vale anche per il film di Sabel. C'è qui, tuttavia, una nota caratteristica, e cioè l'unità dell'argomento trattato, l'amore nelle sue varie manifestazioni, nelle adulterazioni, nelle esasperazioni che comporta, a volte, in questo mondo-cane pericolosamente anormale. Si tratta di una specie di antologia figurata di come sia considerato, e di cosa sia il sesso in Italia, attraverso una serie di fatterelli e di personaggi reali. Le intenzioni di Sabel sono lodevoli, indubbiamente, il tema che egli ha scelto — così variamente configurato, nella sua unità — merita ogni attenzione, anche se un discorso al riguardo rischia sempre di apparire superato, di sfruttare certe malsane morbosità, di perdere di vista quella che, ora, vorrebbe essere quasi una fondamentale componente sociologica. La *verità,* in una parola, affiora nel film soltanto a sprazzi, e molto raramente; il commento fuori campo è addirittura antipatico e superficiale; e per altri aspetti le osservazioni sul film sono, a largo raggio, le stesse che abbiamo avanzato a proposito di *Italia proibita.*

Tre riferimenti, comunque. 1) e 2): *Le italiane e l'amore* e *L'amore in città,* voluti da Zavattini rispettivamente dieci e due anni fa, sono forse meno « costruiti » e smaliziati del film di Sabel, ma non dicono, sul tema, meno di questo, dove la tecnica televisiva è pur esasperata al massimo, ai fini di quelli che, spesso solo teoricamente, riescono a essere i suoi pregi migliori. *In Italia si chiama amore* viene *dopo* le esperienze di quei film, ma non compie, al riguardo, nessun passo avanti, non matura, in sostanza, un panorama coordinato e maturo. 3): *Gli italiani e l'amore* (i titoli si bisticciano, e sottolineano fra l'altro, se ancora ce ne fosse bisogno, la scarsa fantasia degli autori) è un film in quattro episodi, uscito tempo fa, diretto da Marino Girolami, che presenta in sostanza alcuni sketchs d'avanspettacolo sul solito tema. I risultati sono di infimo ordine, d'accordo: ma a tale modestia corrisponde quella delle intenzioni e dei progetti di partenza. Il senso della misura, in fondo, e dei propri limiti, è un pregio da non trascurare, in mancanza d'altro.

Anche se il titolo è, ancora una volta, risaputo, *L'Italia è di moda,* realizzato da Giuseppe Bramini, è impostato diversamente, rispetto ai film precedenti, non è né un figlio « cinematografico » della televisione né un film-inchiesta, ma semplicemente una raccolta di avvenimenti italiani dal dopoguerra a oggi, che è uscita in circostanze e con intenti evidentemente elettoralistici. Non è nemmeno il caso di obiettare che si tratta quasi sempre di avvenimenti a senso unico, di molti di quegli aspetti di Italia-ufficiale contro cui si batte, ad esempio, *Italia proibita,* messi insieme senza tener conto di molte circostanze e di molte altre realtà, ammesso che questa sia, così parziale, una realtà. È sufficiente, infatti, rilevare che, anche nella prospettiva che il realizzatore ha scelto e che gli è stata commissionata, manca nel film un vero filo condut-

tore, mancano una vera logica e una vera armonia di racconto. Manca, ed è perfino comprensibile, la convinzione di costruire un racconto di immagini, per il quale, in ogni modo, sono sempre fondamentali almeno una sincera partecipazione e un sincero senso di spettacolo: ingredienti che *L'Italia è di moda,* evidentemente, non hanno nulla a che fare.

GIACOMO GAMBETTI

La rabbia

Iª PARTE: *r.*: Pier Paolo Pasolini - *voci del commento*: Giorgio Bassani e Renato Guttuso - *mo.*: Nino Baragli - *IIª PARTE*: *r.*: Giovanni Guareschi - *voci del commento*: Carlo Romano e Gigi Artuso - *mo.*: Giacinto Solito - *p.*: Gastone Ferrante per la Opus Film - *o.*: Italia, 1963 - *d.*: Warner Bros (fiilm di montaggio). [L'edizione da noi recensita è stata ritirata dal distributore che annuncia un completo rifacimento].

Ancora un film di repertorio. È molto più semplice, dopo tutto, e meno costoso. Quello che importa, anzi, è che ci vogliono anche meno idee ... quando il risultato sia quello de *La rabbia.* Il film di repertorio, infatti, non è un genere per definizione « inferiore » e negato a risultati positivi; può, al contrario, essere vivissimo, sottolineare l'intelligenza e lo spirito del suo autore, del suo « coordinatore » in misura persino più rilevante di quanto accada, a volte, nel normale film a soggetto, dove la tecnica del racconto è importante quasi quanto le cose che si dicono.

La rabbia. Secondo il produttore, e secondo i due autori, Pier Paolo Pasolini e Giovanni Guareschi, la « rabbia » è quella che prende l'uomo di oggi di fronte alle continue e spesso inalterate angoscie degli ultimi anni, alle non sopite minacce di guerra, a incubi e paure che soltanto in superficie non si rifanno al passato, ma che invece hanno proprio negli anni spaventosi dell'ultima guerra molte radici e molte cause. Anni « spaventosi »: ma tali soltanto per Pasolini; anni « santi e sfortunati » per Guareschi. Ecco, la chiave è questa, la grande « idea » alla base del film è stata infatti quella di fare commentare gli ultimi decenni a due uomini di opposti e spesso alogici estremismi politici, sulla linea di una nota rubrica del settimanale che un tempo, appunto, dirigeva Guareschi: « visto da sinistra e visto da diestra ». Non a caso, però, la rubrica, e l'idea, vengono da destra. Sono cose da « Candido », non da « Unità » (e nemmeno da « Popolo », da « Avanti! », da « Voce repubblicana » e da « Giustizia »); sono prospettive e livellazioni, cioè, che giovano alla destra, al qualunquismo, alla confusione, e che invece, anche dall'estremismo di sinistra sono sempre state respinte. Come può allora Pasolini, rappresentante di questa sinistra, essersi prestato a un gioco e a un equivoco di tale portata?

Pasolini ha dichiarato che, mentre in un primo tempo doveva egli stesso curare da solo tutto il film, poi accettò la soluzione a due proposta da un produttore che si era spaventato dalle possibili conseguenze di censura, accettando anche, dopo qualche altro nome, quello definitivo di Guareschi, co-autore del film. All'ultimo momento, vedendo in proezione le due parti del film unite insieme, Pasolini ha annunciato di voler togliere il proprio nome: « almeno formalmente, e cioè ritirando la firma — egli ha detto — voglio cercare di non dare il mio contributo al successo eventuale di un

film fatto anche da Guareschi ». Insomma, all'ingenuo e candido Pasolini è stato necessario vedere il film per rendersi conto di essere stato un « uomo dello schermo », e di avere comunque realizzato un film di terz'ordine, velleitario, superficiale, non solo inutile ma addirittura dannoso. Come se il nome di Guareschi, la cui scelta egli condivise — altrimenti sarebbe quello il momento di andarsene, è ovvio — non fosse già, di tutto questo, sufficiente auspicio.

È altrettanto chiaro, a questo punto, che la rabbia e l'irritazione sono, e giustamente, dello spettatore, il quale presume, se non altro, che un film sia realizzato in vista di uno « spettacolo », di qualcosa di valido da un punto di vista almeno emotivo; e che invece si trova, per la parte di Pasolini, con una serie di immagini, di personaggi, di vedute, messi insieme senza ordine e senza perché, commentati fuori campo da versi di Pasolini letti da ... Giorgio Bessani e Renato Guttuso. Alla confusione si aggiunge il disordine e si arriva rapidamente alla noia, attraverso una incomprensione che è anche materiale, auditiva, oltre che sostanziale. I versi sono belli, forse, li si potrà apprezzare leggendoli; Bassani e Guttuso sono bravi e importanti come scrittore e pittore, rispettivamente, ma non hanno qualità di attori o di speakers, né nessuno, neppure loro stessi, l'avrebbe mai voluto sostenere. Ma Pasolini, sì. Nella sua teoria appassionata e un po' comoda — e a tratti accettabile a tratti superficiale — sulla indifferenziazione fra letteratura e cinema, Pasolini ha perduto, forse, persino il senso dell'umorismo. O forse è soltanto un momento di smarrimento, il suo, perché l'intelligenza, la qualità di *Accattone,* di *Mamma Roma,* di *La ricotta,* pur in varia misura e in differenti motivazioni, sono per noi incontestabili e originali.

Per il resto, il manicheismo di Pasolini, nella scelta delle sue immagini e nell'impostazione delle sue tesi, è talmente assoluto e totale da risultare alla fine astratto e inefficace anche per scopi che siano solo propagandistici. Tutto sommato, è chiaro, comunque, che quello politico non è il piano su cui Pasolini può muovere con successo la propria indagine; di fronte a queste prospettive egli è assolutamente debole e indifeso. Il contrario di Guareschi, il quale si trova a suo agio nei comizi da piazza, nelle tinte di effetto immediato ma altrettanto apparente, nei temi grossolani di una concezione politica paesana e vecchia. Egli sa, cioè, costruire discorsi chiari e facili; il suo commento fuori campo non è in versi, forse belli, letti da Guttuso e da Bassani, ma ricorda le frasi ad effetto dei dittatori, le tesi di Goebbels e la banale ma sperimentata oratoria delle « grandi occasioni ». Il suo è fascismo, nazismo, e basta. Guareschi, per giunta, non merita di certo, da un punto di vista letterario o cinematografico, la decima parte di attenzione che, comunque sia, si dedica a Pasolini. La sua faziosità, persino meno sincera di quella di Pasolini, non ci interessa e ci irrita.

Ma in sostanza è tutto il film che irrita e dà fastidio. Dà fastidio alle coscienze, prima ancora che alla critica. E trattandosi in primo luogo di una questione di dirittura morale e di civiltà, è chiaro che non sono scusanti valide né le ingenue sorprese del poi né gli esperimenti di produttori spaventosamente a corto di idee — tanto per ritornare al discorso iniziale — o di registi in vacanza.

GIACOMO GAMBETTI

I libri

MARIO VERDONE: *Cinema del lavoro,* Realtà Editrice in Roma, 1963, pagg. 113, 80 tavv. f. t.

Nel giugno 1961, in occasione delle manifestazioni cinematografiche indette a Torino per il centenario dell'unità d'Italia, e in particolare nel corso del secondo festival internazionale del film industriale, fu assegnato il primo premio giornalistico « Mario Gromo », alla memoria del critico torinese, del quale si era voluta ricordare « l'intensa attività svolta in favore dello sviluppo del mezzo cinematografico anche nel campo didattico e nel campo industriale ».

Ora la « Realtà Editrice in Roma », molto opportunamente, ha raccolto nel volume *Cinema del lavoro,* nel quadro della « Biblioteca del Dirigente d'Azienda », gli scritti di Mario Verdone, al quale fu assegnato il premio « per il complesso degli articoli presentati, tutti altamente documentati da profondo conoscitore della materia ».

L'interesse di Verdone per il mondo del documentario, da un lato, e dall'altro per i generi diciamo così « specializzati » della produzione cinematografica è da molti anni assai vivo e attento, anche a prescindere dagli incarichi ufficiali che Verdone in questi campi ricopre. *Cinema del lavoro* offre ora un ampio panorama di tutta la materia e di tutti gli argomenti in cui il vasto tema si articola. Se al testo si può muovere una obiezione — e più che di una obiezione si tratta di un rammarico, anche tenendo conto che si tratta di una antologia, e che non vuole essere altro — è proprio che i vari articoli, i « pezzi » staccati di questo ricco mosaico, non si fondano in un discorso più unitario e più armonico, magari anche solo come successione tipografica. Le notazioni del capitolo *I « classici » del film sul lavoro,* ad esempio, stanno a sé con fatica, rispetto a quelle di un altro capitolo dedicato a *L'occhio del cinema sul mondo del lavoro,* così come succede a *Teoria e pratica del tecnofilm* rispetto a *Produzione di film tecnici e pubblicitari.* Ed ecco perché quelli su *Anticipazioni teoriche per il film sul lavoro,* su *Il documentario e i suoi princìpi* e sul *Valore educativo e sociale del documentario* sono ovviamente discorsi di fondo, da anteporre, concettualmente e materialmente, agli altri, e non « intermezzo », sia pure con osservazioni ricche e attente, da un punto di vista tecnico e da un punto di vista pratico; e non possono essere posposti ai due capitoli che ora li precedono (*L'occhio del cinema* e *I « classici »*) senza creare alcuni squi-

libri e incertezze. Non dimentichiamo, infatti, che gli scritti di Verdone non si indirizzano soltanto ad un pubblico di critici e di studiosi, ma sono utilissimi e opportuni per i dirigenti di azienda — come è anche nel carattere della collana in cui il testo esce —, per gli esperti di public-relations, per gli uffici stampa e culturali e, non da ultimo, per i registi dei cortometraggi, dei quali è opportuno oggi più che mai richiamare l'attenzione proprio sulla problematica di indagine e di rinnovamento del documentario e delle sue forme, dei suoi temi.

Per terminare queste brevi osservazioni *formali,* diremo della sistemazione di *Una esperienza diretta*: « *Mestieri per le strade* », capitolo che avrebbe potuto meritatamente aprire il libro, esserne quasi l'introduzione, un antefatto tale da fornire, specialmente agli autori — ai registi e soggettisti — chiare indicazioni sui metodi di osservazione, di ricerca, e infine anche di realizzazione. In realtà l'« esperienza diretta » di cui parla Verdone è di rilevante interesse, e il brano che egli le dedica molto visivo, con evidenza psicologica e spettacolare, ricco di colore e di immediatezza. Ci sono elementi per un film, addirittura, nel resoconto di Verdone, elementi che meriterebbero senz'altro di essere svolti e di essere realizzati: « In località Arenella lavorano i cordai; ma ve ne sono anche a Piazza Magione. Hanno bisogno di molto spazio perché sono assai numerosi e preparano lunghe corde che si vedono appese a diversi paletti. Camminano instancabilmente da un paletto all'altro per intrecciarle. Sono uomini maturi, ragazzi, donne. Per loro non c'è né estate né inverno. Una vecchia ha una età indefinibile. Sotto il vasto cappellone di paglia si vede un volto solcato dalle rughe, consumato dal sole e dal vento. Con la canapa sul grembo essa cammina instancabilmente congiungendo le innumeri fila che formeranno la corda. Sotto il sole, sullo sfondo del Monte Pellegrino, inquadrati in un vasto piazzale giallo, mentre i ragazzi fanno girare le ruote, i cappelli di paglia si spostano da una parte all'altra, e le fila si moltiplicano, si presenta ai nostri occhi un quadro, dalle forme geometriche, accecante e silenzioso, di una solennità greca ... La questua dei ragazzi si ricollega con la prossima Festa della Madonna di Ferragosto. A Via dei Bambinai, dove si fabbricano ninnoli per i bambini, i bottegai si sono specialmente dedicati, in questi giorni, alla fabbricazione di « stellari ». ... A notte i ragazzi continuano la loro processione. L'altare è ornato di candeline accese. Più che altarini sono bare, « vare », « varicedde »: le bare della Madonna che sta per essere assunta in cielo; ma bare piene di colore, festose. Uno davanti e uno dietro, due ragazzi portano la bara. Un altro suona un campanello, uno raccatta offerte per l'altare, uno canta. ... ».

Altri capitoli della prima parte del testo sono dedicati a *Film di divulgazione scientifica, Cineteche industriali, Spettacoli cinematografici per lavoratori, Del « tempo libero », I film di prestigio, La cinematografia collabora con i musei, L'insegnamento del cinema,* volta volta sui documentari illustrativi e informativi, di insegnamento e di volgarizzazione; sugli interessi di raccolta e di studio di alcuni importanti organismi aziendali, e la loro opera di divulgazione; sulle sensazioni che il problema del « tempo libero » — o addirittura dell'età di pensione, aggiungiamo, specie per quei paesi dove sempre più si abbreviano i tempi di lavoro a favore di quelli del riposo — suscita nei soggetti e nelle idee dei cineasti; sulla nobiltà

di intenti di alcune aziende realizzatrici di film — pubblicitari solo molto indirettamente, o del tutto non pubblicitari — che poi siano soprattutto film di qualità e di rilievo; sull'utilità della divulgazione cinematografica per illustrare l'opera dei musei italiani più importanti e delle gallerie di maggiore rilievo, per creare un mutuo scambio di linguaggi e di mezzi; e infine sulla necessità di una sempre maggiore qualificazione culturale del cinema e in particolare degli studi sul cinema a livello universitario, dal venticinquennale contributo del Centro Sperimentale di Cinematografia all'apertura, nel 1962, di una cattedra di « storia e critica del film », tenuta da Luigi Chiarini presso l'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Pisa.

Abbiamo accennato alle *Anticipazioni teoriche* che chiudono la prima parte del testo: si tratta di una scelta breve ma indicativa di Thomas Edison, Jean Benoit-Lévy, John Grierson, con interessantissimi riferimenti al cinema commerciale, ai mezzi cinematografici della « Organizzazione Internazionale del Lavoro » e infine al film pubblicitario.

Completano il volume (ricco fra l'altro anche di molte illustrazioni) alcune *Note critiche* già pubblicate da Verdone su riviste e pubblicazioni varie, riguardanti le Mostre di Venezia del documentario dal 1957 al 1961, e ora qui riprodotte. Purtroppo i brani non sono così abbondanti come sarebbe stato utile avere di fronte, e a maggior ragione per quelli usciti a suo tempo in periodici poco diffusi o di fabbrica o stranieri, e quindi sconosciuti o quasi anche agli specialisti e ai critici.

Cinema del lavoro, in sostanza, è un testo utilissimo e originale: resta il rammarico, come si è accennato, che non si tratti di un panorama ancora più ampio. Ma questa è un'antologia di scritti preesistenti. Siamo certi che uno studio organico e esauriente — che pochi critici come Verdone sono in grado di condurre — non tarderà a impegnare l'autore di *Cinema del lavoro,* e magari proprio anche sulla base delle esperienze e dei temi del testo di oggi.

GIACOMO GAMBETTI

Film usciti a Roma dal I° al 30-IV-1963

a cura di ROBERTO CHITI

Ape regina, L' - v. *Una storia moderna-L'ape regina.*
Attico, L'.
Avventura al Motel.
Avventure di caccia del prof. De-Paperis.
Ballata di un soldato, La - v. *Ballada o soldate* (riedizione).
Billy Budd - v. *Billy Budd.*
Canzoni nel mondo.
Concilio Ecumenico Vaticano II°.
Cowboy col velo da sposa, Il - v. *The Parent Trap.*
Daniela - Criminal Strip-tease - v. *De quoi tu te mêles, Daniela!*
Diavolo, Il.
Fidanzata per papà, Una - v. *The Courtship of Eddie's Father.*
Gigante del Texas, Il - v. *The Tall Texan* (riedizione).
Giorno dopo la fine del mondo, Il - v. *Panic in Year Zero.*
Giulio Cesare il conquistatore delle Gallie.
Granduca e Mr. Pimm, Il - v. *Love Is a Ball.*
Inesorabile detective, L' - v. *Lemmy pour les dames.*
In Italia si chiama amore.
Italia è di moda, L'.
Italia proibita.
Lassù qualcuno mi ama - v. *Somebody Up There Likes Me* (riedizione).
Luci d'inverno - v. *Nattvardsgaesterna.*
Musetta alla conquista di Parigi - v. *Gay Purr-ee.*
Odio mortale.
Omicida, L' - v. *Le meurtrier.*
Orizzonti di gloria - v. *Paths of Glory* (riedizione).
Piccolo colonnello, Il - v. *El pequeño coronel.*
Porta delle 7 chiavi, La - v. *Die Tür mit den sieben Schlössern.*
Rabbia, La.
Ragazza più bella del mondo, La - v. *Billy Rose's Jumbo.*
Sangue alla testa - v. *Le sang à la tête.*
Scanzonatissimo.
Selvaggi della prateria, I - v. *The Wild Westerners.*
Sexy Follie.
Storia moderna, Una - L'ape regina.
Tesoro del Lago d'Argento, Il - v. *Der Schatz im Silbersee.*
Trentasei ore di mistero - v. *Thirty-Six Hours* (riedizione).
Tre passi dalla sedia elettrica - v. *Reprieve.*
Trionfo di Robin Hood, Il.
Uccello del Paradiso, L' - v. *L'oiseau de Paradis.*
Uncino, L' - v. *The Hook.*
Uomo che sapeva troppo, L' - v. *The Man Who Knew Too Much* (riedizione).
Zorro e i tre moschettieri.
Zorro il vendicatore - v. *La venganza de Zorro.*

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

Le note critiche sono state redatte da Leonardo Autera e Ernesto G. Laura.

APE REGINA, L' — v. **Una storia moderna - L'ape regina.**

ATTICO, L' — **r.:** Gianni Puccini.

Vedere recensione di G. Gambetti e dati in questo numero.

AVVENTURA AL MOTEL — **r.** e **s.:** Renato Polselli - **sc.:** Bruno Corbucci e Giovanni Grimaldi - **f.:** Ugo Brunelli - **scg.:** Amedeo Mellone - **m.:** Franco Potenza - **mo.:** Otello Colangeli - **int.:** Gino Cervi, Eva Bartok, Italico Bertolini, Riccardo Billi, Carla Calò, Memmo Carotenuto, Helen Chanel, Antonio De Teffé, Tina Di Pietro, Anna Maria Fantozzi, Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, Tina Gloriani, Marco Mariani, Gianpiero Littera, Maria Pia Luzi, Erminio Macario, Miranda Martino, Mario Scaccia, Claudia Mori, Giuseppe Porelli, Gina Rovere, Aroldo Tieri, Liana Orfei, Margareth Lee, Lia Zoppelli, Francisco Ramon Lojacono - **p.:** Afro Taccari per la ICIT Cinematografica - **o.:** Italia, 1962 - **d.:** Filmar (regionale).

AVVENTURE DI CACCIA DEL PROF. DE PAPERIS — Programma costituito da: **A)** 9 cortometraggi a disegni animati in Technicolor: 1) **Bootle Beetle** (In trappola, 1947) di Jack Hanna; 2) **The Pointer** (Pluto cacciatore, 1939); 3) **Clown of the Jungle** (Paperino e l'uccellaccio, 1946) di Jack Hanna; 4) **The Legend of Coyote Rock** (Lo scialbo predatore, 1945) di Charles Nichols; 5) **Tiger Trouble** (Pippo e il safari, 1944) di Jack Kinney; 6) **Hooked Bear** (L'orso pescatore, 1955); 7) **Countrary Condor** (Paperino e il condor, 1944); 8) **Mickey Down Under** (Topolino e il boomerang, 1947) di Charles Nichols; 9) **Rugged Bear** (L'orso fifone, 1953); **B)** un cortometraggio a soggetto: **The Hount That Thought He Was a Raccoon** (Due strani amici) di Tom McGowan, in Technicolor - **p.:** Walt Disney Productions - **o.:** U.S.A. - **d.:** Rank.

BILLY BUDD (Billy Budd) — **r.:** Peter Ustinov.

Vedere recensione di Tullio Kezich e dati in questo numero.

BILLY ROSE'S JUMBO (La ragazza più bella del mondo) — **r.:** Charles Walters - *r. IIa unità*: Busby Berkeley - **s.:** dalla commedia musicale di Ben Hecht e Charles MacArthur (testo), Richard Rodgers e Lorenz Hart (musica) - **sc.:** Sidney Sheldon - **f.** (Panavision, Metrocolor): William H. Daniels - **scg.:** George W. Davis e Preston Ames - **c.:** Morton Haack - **m.:** Richard Rodgers (musica) e Lorenz Hart (parole) - **mo.:** Richard W. Farrell - **int.:** Doris Day (Kitty Wonder), Stephen Boyd (Sam Rawlins), Jimmy Durante (Pop Wonder, padre di Kitty), Martha Raye (Lulu, amica di Pop), Dean Jagger (John Noble), Joseph Waring (Harry), Lynn Wood (Tina), Ron Henon, The Carlisles, The Pedrolas, The Wazzans, The Hannefords, Billy Barton, Corky Cristiani, Victor Julian, Richard Berg, Joe Monahan, Miss Lani, Adolph Dubsky, Pat Anthony, Janos Prokaska, The Barbettes e l'elefante-prodigio Jumbo - **p.:** Joe Pasternak, Martin Melcher, Roger Edens per la M.G.M. / Euterpe / Arwin - Joe Pasternak Prod. - **o.:** U.S.A., 1962 - **d.:** M.G.M.

Il film è un esempio molto indicativo di come Hollywood cerchi di riconquistare il tempo perduto — e i mercati perduti — rifacendosi alla sua tradizione più collaudata: spettacolo più sentimento con un pizzico di dramma che sbocchi nell'immancabile « happy end ». « Jumbo » fu un grande successo dei palcoscenici di Broadway nel 1935. Da allora sono passati quasi trent'anni, il « musical » teatrale ha abbandonato, nei suoi prototipi più rappresentativi, il dolciastro fine a se stesso per il dramma autentico di « West Side Story »; tanto per citare un titolo; il « musical » cinematografico, per parte sua, ha vissuto le esperienze innovatrici di Minnelli e di Kelly e di Donen. Ma Hollywood, come rifà il Bounty, *così riprende anacronisticamente un* Jumbo, *convinta che troppe audacie degli anni recenti vanno messe in disparte in fretta e che va riaperto come se nulla fosse accaduto il capitolo commerciale e tranquillo degli anni 1930-1940. Ecco l'« eterna poesia del circo », le scaramucce fra innamorati destinate a comporsi a due minuti dalla fine, il padre burbero, pazzerellone (uno « svitato » alla Capra), ma che risulta poi essere l'unico « saggio ». Ben Hecht e Charles MacArthur furono due nomi rispettabili, Richard Rodgers un grande musicista: lo spettacolo quindi si rivede con piacere, pur se i realiz-*

zatori non si accorgono che andava fatto con più distacco, con visibile ironia, sia pure affettuosa. Non resta che seguire i motivi orecchiabili, ammirare quella gran commediante che è Doris Day, ormai scaltrissima in questo genere di parti, e divertirsi all'incontro-scontro della coppia «matura» che riporta allo schermo dopo anni il nasone di Jimmy Durante e la grinta simpatica di Martha Raye. Si apprezza, fra i molti quadri coreografici, quello iniziale sulle prove mattutine del circo, dove i vari esercizi ginnici e acrobatici sono resi, con occhio cinematografico, in forma di elegante e raffinato balletto. È il segno della presenza non anonima del grande coreografo Busby Berkeley, che firma la regia della seconda unità. (E.G.L.)

CANZONI NEL MONDO — **r.:** Vittorio Sala - **s.** e **sc.:** Franco Prosperi e Adriano Baracco - **f.** (Totalscope, Technicolor): Luciano Trasatti e Fausto Zuccoli - **scg.:** Luigi Scaccianoce - **cor.:** Hermes Pan - **m.:** Roberto Nicolosi - **mo.:** Renato Cinquini - *voce del commento*: Stefano Sibaldi - **int.:** Dean Martin, Melina Mercouri Juliette Greco, Gilbert-Bécaud, Marpessa Dawn, Mina, Peppino Di Capri, Mick Micheyl, Rika Zaray, Lady Flame Solitaria, Amira e Scarlet Love, Antonio Bullo y Gimma Boys, Georges Ulmer e il West, Valdez e le sue marionette, i 20 Ruggenti di Los Angeles, Black Quinn, Bob Smart, Brascia e Tybee, il balletto del Lido di Parigi - **p.:** Cinegai - **o.:** Italia, 1963 - **d.:** Paramount.

CONCILIO ECUMENICO VATICANO II - 11 OTTOBRE 1962 — **r.:** Antonio Petrucci - **s.** e **sc.:** Diego Fabbri e Salvatore Garofalo - **f.** (Eastmancolor): Rino Filippini, con la collaborazione di altri 24 operatori - **m.:** Francesco A. Lavagnino - **p.:** Aldo Pomilia per l'Istituto Luce - **o.:** Italia, 1962 - **d.:** regionale (Apo film).

Vedere giudizio di E. G. Laura a pag. 41 del n. 4, aprile 1963 (Settimana di Valladolid).

COURTSHIP OF EDDIE'S FATHER, The (Una fidanzata per papà) — **r.:** Vincente Minnelli - **s.:** dal romanzo di Mark Toby - **sc.:** John Gay - **f.** (Panavision, Metrocolor): Milton Krasner - **scg.:** George W. Davis e Urie McCleary - **m.:** George Stoll - **mo.:** Adrienne Fazan - **int.:** Glenn Ford (Tom Corbett), Ronny Howard (Eddie, suo figlio), Shirley Jones (Elizabeth Marten), Stella Stevens (Dollye Daly), Dina Merrill (Rita Behrens), Roberta Sherwood (signora Livingston), Jerry Van Dyke (Norman Jones) - **p.:** Joe Pasternak per la Euterpe / Venice - **o.:** U.S.A., 1962 - **d.:** M.G.M.

Un Minelli che dirige con la mano sinistra: qualche volta accade. Tuttavia, la commediola è briosa pur se prevedibile in ogni sua piega e poggia su una recitazione «sophisticated» di gran classe, anche se il piccolo Ronny Howard è forzato ad essere un po' lezioso. L'argomento — i maneggi d'un ragazzino per far risposare il genitore, vedovo da poco, facendogli distogliere gli occhi dalla donna sbagliata e sposare quella che sarà una brava moglie — dà modo a Minnelli di tracciare, senza parere, un ritratto del matriarcato americano e di certa psicologia familiare nient'affatto da buttar via: a tratti spira aria di satira genuina, pungentissima. (E.G.L.)

DE QUOI TU TE MÊLES, DANIELA! / ZARTE HAUT IN SCHWARZER SEIDE (Daniela - Criminal Strip-tease) — **r.:** Max Pécas - **s.:** dal romanzo di W. Ebert - **sc.:** W. Steinhardt, Grisha M. Dabat, Max Pécas - **dial.:** Grisha M. Dabat - **f.:** André Germain - **scg.:** Sydney Bettex e Bob Luchaire - **m.:** Charles Aznavour e Georges Garvarentz - **mo.:** Paul Cayatte - **int.:** Elke Sommer (Daniela), Ivan Desny (conte Castellani), Helmut Schmidt (Karl Bauer), Danik Patisson (Claudine), Claire Maurier (Esmeralda), René Dary (Lanzac), Sandrine (mannequin), Romana Rombach, France Lombard, Brigitta Banz, Rudy Lenoir e Albert Dinan - **p.:** Contact Organisation - Paris Inter Production (Parigi) / Pandora Films - L. Branoner - Cinelux (Berlino) - **o.:** Francia-Germania Occ., 1961 - **d.:** regionale.

DIAVOLO, IL — **r.:** Gian Luigi Polidoro - **s.** e **sc.:** Rodolfo Sonego - **f.:** Aldo Tonti - **m.:** Piero Piccioni - **scg.:** Dario Cecchi - **mo.:** Tatiana Casini - **int.:** Alberto Sordi (Amedeo Ferretti), Gunilla Elm Tornkvist (Corinne), Anne Charlotte

Sjöberg (Karina), Monica Wastenson (Barbro), Lauritz Falk, Ulla Andersson, Laila Westlund, Inger Aner, Marita Lindholm, Gunilla Ohlson, Marianna Falkman, Eva Stromberg, Monica Tornqvist, Anita Bornebusch, Ylva Nordin, Elisabeth Hall, Anita Johansson, Katja Ekstrandh, Peggy Jansson, Catharina Norden-Falk, Nando Angelini - **p.**: Dino De Laurentiis - **o.**: Italia, 1963 - **d.**: Dino De Laurentiis.

Gli interessi di Polidoro sembrano polarizzarsi sulla Svezia, paese mitologico, nuova Tahiti dei sogni dell'uomo moderno schiacciato dal ritmo affannoso dei nostri giorni. Emblema di questo Eden è la giovane, bionda, sfuggente quanto in apparenza facile ad abbordare donna nordica. I pregi del secondo film di Polidoro, ieri ottimo documentarista anche in paesi stranieri (ricordo un suo cortometraggio sulla « Little Italy » di New York), stanno nell'essersi servito dell'umorismo — Sordi italiano in vacanza extraconiugale che cerca a tutti i costi l'avventura e naturalmente ne esce con un palmo di naso — per tentare un'indagine di costume sull'amore in Svezia e sulla vita matrimoniale. Purtroppo, però, le intenzioni restano tali e non si va d'un millimetro sotto la superficie del luogo comune nè ci si riesce a liberare, appunto, di un'aura mitologica che, circondando ogni personaggio femminile, impedisce di realizzare un'inchiesta un po' seria. Infine, guastano, in un tono tenuto giustamente sul leggero, improvvisi squarci di dialogo serioso, in cui si cerca di filosofeggiare su determinati aspetti della vita svedese. (E.G.L.)

GAY PURR-EE (Musetta alla conquista di Parigi) — **r.**: Abe Levitow.

Vedere recensione di E. G. Laura e dati in questo numero.

GIULIO CESARE IL CONQUISTATORE DELLE GALLIE — **r.**: Amerigo Anton - **s.** e **sc.**: Arpad De Riso e Nino Scolaro, dal « De Bello Gallico » di Caio Giulio Cesare - **f.**: Romolo Garroni - **m.**: Gian Stellari e Guido Robuschi - **scg.**: Amedeo Mellone - **c.**: Maria Luisa Panaro - **mo.**: Beatrice Felici - **int.**: Cameron Mitchell (Caio Giulio Cesare), Rik Battaglia (Vercingetorige), Dominique Wilms (regina Astrid), Ivo Pajer (Claudio Valerio), Raffaella Carrà (Publia), Nerio Bernardi (Cicerone), Carla Calò (Calpurnia), Cesare Fantoni (Caio Oppio), Carlo Tamberlani (Pompeo), Lucy Randi (Clelia), Bruno Tocci (Marcantonio), Giulio Donnini (Eporidorige), Aldo Pini (Quinto Cicerone), Fedele Gentile (un centurione), Enzo Petracca (Tito Azio) - **p.**: Roberto Capitani e Luigi Mondello per la Metheus Film - **o.**: Italia, 1962 - **d.**: regionale.

HOOK, The (L'uncino) — **r.**: George Seaton - **s.**: dal romanzo « L'hamecon » di Vahe Katcha - **sc.**: Henry Denker - **f.** (Panavision): Joseph Ruttenberg - **m.**: Larry Adler - **scg.**: George W. Davis, Hans Peters - **mo.**: Robert J. Kern jr. - **int.**: Kirk Douglas (serg. P. J. Briscoe), Robert Walker jr. (Dennison), Nick Adams (Hackett), Enrique Magalona (« Gook »), Nehemiah Persoff (capitano Van Ryn), Mark Miller (Troy), John Bleifer (Steward) - **p.**: William Perlberg per la Perlberg-Seaton - **o.**: U.S.A., 1962- **d.**: M.G.M.

Un film nobilissimo e generoso nel suo assunto, che confuta la liceità di uccidere in guerra in seguito ad ordini ingiusti sia pure apparentemente legittimati da contingenze eccezionali, ma in sostanza mancato per la netta sproporzione tra le ambizioni che hanno mosso il regista George Seaton ed i risultati raggiunti. L'azione si svolge quasi per intero a bordo di un mercantile olandese, ove tre militari statunitensi ricevono l'ordine di passare per le armi un prigioniero nordcoreano; ma nessuno dei tre, nemmeno un duro sergente, trova il coraggio di uccidere a freddo un « nemico » che, inerme, è semplicemente un uomo come loro. A sua volta il prigioniero, allorchè troverà la possibilità di uccidere, non riuscirà a farlo per la medesima ragione. La tesi è tanto scoperta e programmatica da denunciare chiaramente l'artificio della situazione. Ne consegue che la tensione psicologica, essendo affidata a toni di eloquenza verbosa piuttosto che a uno sviluppo dinamico di azioni, perde la sua forza e, con essa, il potere di convinzione. (L.A.)

IN ITALIA SI CHIAMA AMORE — **r.**: Virgilio Sabel.

Vedere recensione di G. Gambetti e dati in questo numero (rubrica: I documentari).

ITALIA E' DI MODA, L' — **r.** : Gian Luigi Rondi.

Vedere recensione di G. Gambetti e dati in questo numero (rubrica: I documentari).

ITALIA PROIBITA — **r.** : Enzo Biagi, Brando Giordani, Sergio Giordani.

Vedere recensione di G. Gambetti e dati in questo numero (rubrica: I documentari).

LEMMY POUR LES DAMES (L'inesorabile detective) — **r.** : Bernard Borderie - **s.** : da un romanzo poliziesco di Peter Cheyney - **sc.** : Marc-Gilbert Sauvajon e Bernard Borderie - **f.**: Armand Thirard - **m.**: Joseph Kosma - **scg.**: Rino Mondellini - **mo.** : Christian Gaudin - **int.** : Eddie Constantine (Lemmy Caution), Françoise Brion, Yvonne Monlaur (Claudia), Jacques Berthier (dottor Dolet), Robert Berri, Claudine Cister, Eliane D'Almeida, Guy Delorme, Lionel Roc, Paul Mercey - **p.** : C.I.C.C. Films Borderie - **o.** : Francia, 1962 - **d.** : Euro International Films.

LOVE IS A BALL (Il Granduca e Mister Pimm) — **r.** : David Swift - **s.** : dal romanzo di Harry Lindsay - **m.** : Michel Legrand - **r. IIa unità** : Harry Caplan - **p** : Oxford Gold Medal - **d.** : Dear film.

Vedere giudizio di L. Autera a pag. 41 e altri dati a pag. 44 del n. 3, marzo 1963 (Festival di Bordighera).

MEURTRIER, Le (L'omicida) — **r.** : Claude Autant-Lara.

Vedere recensione di M. Verdone e dati in questo numero.

NATTVARDSGAESTERNA (Luci d'inverno) — **r.** : Ingmar Bergman.

Vedere recensione di M. Verdone e dati in questo numero.

ODIO MORTALE — **r.** : Francesco Montemurro - **s.** : Marcello Fondato - **sc.** : M. Fondato, Giuseppe Lazzari - **f.** : (Eastmancolor) : Aldo Scavarda - **m.**: Nino Oliviero - **scg.** : Alfredo Freda - **c.** : Franco Antonelli - **mo.** : Nino Baragli - **int.** : Amedeo Nazzari (Ruiz André Leboeuf), Danielle De Metz (Solange), Renato Baldini (Dominique de Gourges), Peter Meersman (Lord Simmons), Angela Luce (Conchita), Carlo Enrici (Peyrol), Aldo Bufi-Landi (Carlos), Mario Frera (Fra' Melito), Juan Vallejo (il messicano), Romano Ghini (Real), Ignazio Balsamo (Herrera), Vincenzo Falanga (Scevola), Manfred Freyberg, Ugo Fangareggi - **p.** : Alfredo Mirabile per la Morino Film - **o.** : Italia, 1962 - **d.** : Cineriz.

OISEAU DE PARADIS, L' (L'uccello del Paradiso) — **r.**: Marcel Camus - **s.**: Jacques Viot - **sc.** : J. Viot, M. Camus - **f.** (Eastmancolor) : Raymond Lemoigne - **scg.** : naturale - **m.** : Maurice Jarre - **mo.** : André Feix - **int.** : Narie Hem (Dara), Sam El (Sok), Nop Nem (Khem), il piccolo Skarine (Tith), la Principessa Bopha Devi - **p** : Speva Films-Ciné Alliance - Filmsonor - **o.** : Francia, 1962 - **d.** : Dino De Laurentiis Cinematografica.

PANIC IN YEAR ZERO (Il giorno dopo la fine del mondo) — **r.** : Ray Milland - **s.** : da un romanzo di Jay Simms - **sc.**: Jay Simms, John Morton - **f.** : Gil Warrenton - **m.** : Les Baxter - **scg.** : Daniel Haller - **mo.** : William Austin - **int.** : Ray Milland (Harry Baldwin), Jean Hagen (Ann Baldwin), Frankie Avalon (Rick Baldwin), Mary Mitchel (Karen Baldwin), Joan Freeman (Marilyn Hayes), Richard Garland (Johonson), Richard Bakalyan (Carl), Rex Holman (Mickey), Neil Nephew (Andyà), Willis Buchet (dott. Strong), O. Z. Whitehead, Russ Bender, Andrea Lane, Scott Peters, Shary Marshall, Byron Morrow, Bud Slater, Kelton Crawford - **p.** : Arnold Houghland e Lou Rusoff per la American International Pictures - **o.**: U.S.A., 1962 - **d.** : Globe.

Vedere nota di Martin S. Dworkin a pag. 44 del n. 11, novembre 1962.

PARENT TRAP, The (Il cowboy col velo da sposa) — **r.** : David Swift - **s.** : dal romanzo « Das doppelte Lottchen, assistant » di Erich Kastner - **sc.** : D. Swift - **f.** : (Technicolor) : Lucien Ballard - **m.** : Paul Smith - **eff. f. spec.** : Ub Iwerks - **scg.**: Carroll Clark, Robert Clatworthy - **c.** : Bill Thomas – **mo** : Philip W. Anderson - **int.** : Hayley Mills (Sharon McKendrick/Susan Evers), Maureen O'Hara (Maggie

McKendrick), Brian Keith (Mitch Evers), Charlie Ruggles (Charles McKendrick), Una Merkel (Verbena), Leo G. Carroll (rev. dott. Mosby), Joanna Barnes (Vicky Robinson), Cathleen Nesbitt (Louise McKendrick), Linda Watkins (Edna Robinson), Ruth McDevitt (Miss Inch), Crahan Denton (Hecky), Nancy Kulp (miss Grunecker), Frank De Vol (Eaglewood) - **p. :** Walt Disney e George Golitzen per la W. Disney Prod. - **o. :** U.S.A., 1961 - **d. :** Rank.

PEQUEÑO CORONEL, El (Il piccolo colonnello) — **r. :** Antonio Del Amo - **s. :** Luis Antonio Ruiz - **sc. :** L. A. Ruiz, A. Del Amo - **f. :** (Eastmancolor) : Alfredo Fraile - **m. :** Garcia Segura - **scg. :** Sigfrido Burman - **int. :** Joselito (José), Maria Mahor (Teresa Rivel), Fernando Sancho, Tomas Blanco, Jesus Tordesillas, Carlos Larrañaga, José Nieto, José Guardiola, Kim e Kilo - **p. :** Suevia Films-Cesareo Gonzales - **o. :** Spagna, 1960 - **d. :** M.G.M.

RABBIA, La — **r. :** Giovanni Guareschi e Pier Paolo Pasolini.

Vedere recensione di G. Gambetti e dati in questo numero (rubrica : I documentari).

REPRIEVE (Tre passi dalla sedia elettrica) — **r.** e **sc. :** Millard Kaufman - **s. :** da una autobiografia di John Resko - **f. :** Josef Biroc - **m. :** Leonard Rosenman - **scg. :** Howard Richmond - **mo. :** George White - **int. :** Ben Gazzara (John Resko), Stuart Whitman (capo carceriere), Dodie Stevens (sorella di Resko), Rod Steiger (Tiptoes), Broderick Crawford (guardiano), Jack Kruschen (padre di Resko), Naomi Stevens (madre di Resko), Ray Walston (Iggy), Vincent Price (Carl Carmer), Sammy Davis jr. (Wino), Carmen Phillips (moglie di Resko), Susan Silo (figlia di Resko), Timothy Carey (Nick), Roland La Starza (Duke), Tom Gilson (Lefty), Arthur Malet (magazziniere), Jack Albertson - **p. :** A. Ronald Lubin per la Allied Artists/Lubin/Kaufman - **o. :** U.S.A., 1962 - **d. :** Rank.

SANG À LA TÊTE, Le (Sangue alla testa) — **r. :** Gilles Grangier - **s. :** dal romanzo di Georges Simenon « Le fils Cardinaud » - **sc :** Gilles Grangier, Michel Audiard - **f. :** André Thomas - **m. :** Henri Verdun - **scg. :** Robert Bouladoux - **mo. :** Paul Cayatte - **int :** Jean Gabin (François Cardinaud), Renée Faure (Mademoiselle), Monique Mélinand (Marthe), Paul Frankeur (Drouin), José Quaglio (Mimile Babin), Georgette Anys, Claude Sylvain, Henri Crémieux, Léonce Corne, Paul Faivre, Rudy Palmer, Florelle, Paul Oettly, Julienne Paroli, Gabriel Gobin, Lucienne Gray, Paul Azais, Rivers Cadet, Yolande Lafont, Jean-Louis Bras, France Asselin - **p. :** Les Films Fernand Rivers S.A. - **o. :** Francia, 1956 - **d. :** regionale.

SCANZONATISSIMO — **r. :** Dino Verde - **s. :** dalla rivista omon. di D. Verde - **sc. :** D. Verde - **f. :** Enzo Serafin - **adatt. m. :** Franco Riva - **scg. :** Sergio Donà - **mo. :** Mario Serandrei - **int. :** Alighiero Noschese, Antonella Steni, Elio Pandolfi, Mario De Angeli, Rossella Como, Dada Gallotti, Marina Tavera, Mia Gemberg, Pia Gemberg, Corinne Fontaine, Nando Angelini, i Rudas Dancers - **p. :** Zebra Film - **o. :** Italia, 1963 - **d. :** Fox.

SCHATZ IM SILBERSEE, Der (Il tesoro del Lago d'Argento) — **r. :** Harald Reinl - **s. :** da un romanzo di Karl May - **sc. :** Harald G. Petersson - **f. :** (Cinemascope, Eastmancolor) : Ernst Kalinke, Branko Ivatovic, Eberhard Dyke, Richard Bergmayer - **m. :** Martin H. Böttcher - **scg. :** Duschko Jericevic - **c. :** Irms Pauli - **mo. :** Hermann Haller - **int. :** Lex Barker (« Mano di ferro »), Pierre Brice (Winnetou), Götz George (Fred Engel), Ralf Wolter (Jam Hawkens), Mirko Baumann (Gunstick Uncle), Eddie Arent (Lord Castlepool), Herbert Lom (Cornel Brinkley), Marianne Hoppe (mrs. Butler), Karin Dor (Ellen Patterson), Jad Sid, Jozo Kovacevic, Slobodan Dimitrijevic, Miliroj Stojanovic, Branko Spoljar, Velimir Hitil, Antun Nalis - **p. :** Rialto/Jadran - **o. :** Germania Occid. - Jugoslavia, 1962 - **d. :** Indief.

SEXY FOLLIE — **r.** e **s. :** Roberto Bianchi Montero - **sc :** William H. Stevens - **comm. :** Enzo Prosperi, Aldo Cast - **voce :** Nico Rienzi - **f. :** Supertotalscope, Eastmancolor) : Giuseppe La Torre, Francesco Izzarelli, Carlo Bellero, Antoine Portmain, Miguel Zingales, Robert Thorpe - **m. :** Marcello Giombini - **scg. :** Piero Filippone,

Enrico Tovaglieri, Lamberto Pesce, Manuel Gonzales, Giuseppe Ranieri - **mo.**: Enzo Alfonsi - **int.**: Carol Riva, « Night and Day Follies », Alina, Nahed Sabri, Arab Dancer, i Creoli di Trinidad, il vero Tamuré di Tahiti, l'autentica musica Katchery del Mysore, Takaoka Kyoko del Kokusai Theatre di Tokyo, Princess Tango, Thianne del Broadhurst di Broadway, il Balletto Internaz. di Wilbert Bradley, Gabrielle et ses Sexy Girls, Issa Pereira e il suo balletto spagnolo, le danze di Balì, Herriette nella « Danza del serpente », Sexyrame Parade, Christine nella danza Saint Tropez, gli acrobati dell'Isola di Pentecoste, The King Brothers, The Seven Hoganas, Fay Sparks e Anne Moon del Jamaica Strip, The Manhattan Blue Stars, Manrico Melchiorre, Fatima nella danza libanese, Corinne - **p.**: Attilio Tosato per le Cineproduzioni Associate - **o.**: Italia, 1963 - **d.**: Filmar (reg.).

STORIA MODERNA, Una - L'APE REGINA — **r.**: Marco Ferreri.

Vedere recensione di Leonardo Autera e dati in questo numero.

TRIONFO DI ROBIN HOOD, Il — **r.**: Umberto Lenzi - **s.**: Giancarlo Romitelli, dal romanzo « Robin Hood » di Alexandre Dumas sr. - **sc.**: G. Romitelli, Moraldo Rossi - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Angelo Filippini - **m.**: Aldo Piga - **scg.**: Giuseppe Ranieri - **c.**: Giorgio Desideri - **mo.**: Nella Nannuzzi - **int.**: Don Burnett, Gia Scala, Gérard Philippe Noël, Vincenzo Musolino, Gaja Germani, Daniela Igliozzi, Germano Longo, Arturo Dominici, Enrico Luzi, Vinicio Sofia, Gianni Solaro, Samson Burke, Edda Ferronao, Giovanni Pazzafini, Mauro Mannatrisio, Furian Maks, Dijakovic Jurica, Vrhocec Janez - **p.**: Tiziano Longo per la Buona Vista Italiana Film - **o.**: Italia, 1962 - **d.**: regionale.

TUR MIT DEN SIEBEN SCHLÖSSERN, Die (La porta dalle 7 chiavi) — **r.**: Alfred Vohrer - **s.**: dal romanzo omon. di Edgar Wallace - **sc.**: Johannes Kai, H. G. Petersson - **f.**: Karl Loeb - **m.**: Peter Thomas - **scg.**: Helmut Nentwig - **c.**: Anneliese Ludwig - **mo.**: Carl Otto Bartning - **int.**: Heinz Drache (ispettore Dick Martin), Eddi Arent (suo assistente), Sabina Sesselmann (Sybil Landsown), Gisela Uhlen (mrs. Cody), Jan Hendriks (Tom Cawler), Werner Peters (Cody), Hans Nielsen (Haveloc), Adi Berber (Giacco), Pinkas Braun (dott. Staletti), Klaus Kinski, Friedrich Joloff, Siegfried Schürenberg - **p.**: Preben Philipsen per la Rialto Film - **o.**: Germania Occ., 1962 - **d.**: Atlantis Film.

VENGANZA DEL ZORRO, La / ZORRO IL VENDICATORE — **r.**: Joaquin Romero Marchent - **s.** e **sc.**: Joaquin Romero Hernandez, Jesus Franco - **f.** (Eastmancolor): Rafael Pacheco - **m.**: Manuel Parada De La Puente - **int.**: Frank Latimore, Mary Anderson, Maria Luz Galicia, José Marco Davo - **p.**: Copercines / Eurocines - **o.**: Spagna-Italia, 1962 - **d.**: regionale.

WILD WESTERNERS, The (I selvaggi della prateria) — **r.**: Oscar Rudolph - **s.** e **sc.**: Gerald Drayson Adams - **f.**: (Technicolor): Gordon Avil - **scg.**: Robert Peterson - **m.**: Duane Eddy, Lee Hazlewood - **mo.**: Jerome Thoms - **int.**: James Philbrook (Jim McDowell), Nancy Kovack (Rose Sharon), Duane Eddy (Clint Fallon), Guy Mitchell (Johnny Silver), Hugh Sanders (Reuben Bernard), Elizabeth Mac Rae (Crystal Plummer), Marshal Reed (sceriffo Henry Plummer), Nestor Paiva (governatore Bullard), Harry Lauter (Judas), Bob Steele (Casey Banner), Ilse Burkert (Luna Gialla), Terry Frost (Ashley Carwright) - **p.**: Sam Katzman per la Four Leaf - **o.**: U.S.A., 1962, - **d.**: Columbia-Ceiad.

ZORRO E I TRE MOSCHETTIERI — **r.**: Luigi Capuano - **s.**: Ferdinando Felicioni - **sc.**: Roberto Gianviti, Italo De Tuddo - **f.**: (Totalscope, Eastmancolor): Carlo Bellero - **m.**: Carlo Savina - **scg.**: Alfredo Montori - **c.**: Elio Micheli - **int.**: Gordon Scott (Zorro), Maria Grazia Spina (Isabella), Giacomo Rossi-Stuart, Roberto Risso, Livio Lorenzon, Nerio Bernardi, Nando Tamberlani, José Greci, Franco Fantasia, Nazzareno Zamperla, Gianni Rizzo, Giuseppe Addobbati, Ignazio Leone, Pasquale De Filippo, Mario Pisu, Bruno Scipione, Ugo Sasso - **p.**: Ferdinando Felicioni per la Jonia Film - **o.**: Italia, 1962 - **d.**: regionale.

Riedizioni

BALLADA O SOLDATE (La ballata di un soldato) — **r. :** Grigori Ciukhrai - **d. :** Mirafilm.

Vedere giudizio di E. G. Laura a pag. 31 e dati a pag. 40 del n. 5-6, maggio-giugno 1960 (Festival di Cannes 1960), e a pag. 133 del n. 8-9, agosto-settembre 1960.

MAN WHO KNEW TOO MUCH, The (L'uomo che sapeva troppo) — **r. :** Alfred Hitchcock - **sc. :** J. M. Hayes e Angus McPhall - **mo. :** George Tomasini - **d. :** Paramount.

Vedere recensione di G. C. Castello e altri dati a pag. 87 del n. 11-12, novembre-dicembre 1956.

PATHS OF GLORY (Orizzonti di gloria) — **r. :** Stanley Kubrick - **d. :** regionale.

Vedere recensioni e dati a pag. 51 del n. 4, aprile 1958.

SOMEBODY UP THERE LIKES ME (Lassù qualcuno mi ama) — **r. :** Robert Wise - **d. :** M. G. M.

Vedere recensione di G. C. Castello a pag. 44 e dati a pag. 40 del n. 7, luglio 1957.

TALL TEXAN, The (Il gigante del Texas) — **r. e mo.** Elmo Williams - **s. e sc. :** Samuel Roecca - **f. :** Joseph Biroc - **m. :** Bert Shefter - **int. :** Lloyd Bridges (Ben Trask), Lee J. Cobb (capitan Theodore Bess), Marie Windsor (Laura Niblet), Luther Adler (Josh Tinnen), Syd Saylor (Carney), Samuel Herrick (sceriffo Chadbourne), George Steel (Saqui), Dean Train - **p. :** T. Woods e Robert L. Lippert jr. per la Lippert - **o. :** U.S.A., 1953 - **d. :** regionale.

THIRTY-SIX HOURS (Trentasei ore di mistero) — **r. :** Montgomery Tully - **s. e sc. :** Steve Fisher - **f. :** Jimmy Harvey - **scg. :** J. Elder Wills - **mo. :** Jim Needs - **int. :** Dan Duryea (Bill), Elsy Albiin (Katie), John Chandos (Orville Hart), Ann Gudrun (Jenny), Eric Pohlmann (Slauson), Kenneth Griffith (Henry), Jane Carr (infermeria Helen Clair), Michael Golden (ispettore Kevin), Harold Lang, Marianne Stone, John Wynn, Russell Napier, Jacqueline Mackenzie, John Warren, Stephen Verco, Robert Henderson, Gabrielle Blunt, Sheila Berry, Cleo Rose, Christine Adrian, Robert O'Neal, Angela Glynn, Richard Ford, Kenneth Brown, Lee Patterson - **p. :** Antony Hinds per la Hammer - **o. :** Gran Bretagna, 1954 - **d. :** regionale.

(Segue dalla pag. 2 di copertina)

I DOCUMENTARI

I LIBRI